

LAS MAQUETAS DE LA ALHAMBRA
EN EL SIGLO XIX: UNA FUENTE DE
DIFUSIÓN Y DE INFORMACIÓN ACERCA
DEL CONJUNTO NAZARÍ.

Las maquetas de la Alhambra en el siglo XIX: Una fuente de difusión y de información acerca del conjunto Nazarí.

Tomo I

Asunción González Pérez

Tesis doctoral codirigida por las Dras. Concepción Abad
Castro y Mariam Rosser-Owen.

Departamento de Historia y Teoría del Arte.
Universidad Autónoma de Madrid.

Marzo 2017.

ÍNDICE

ÍNDICE	5
AGRADECIMIENTOS	11
RESUMEN	14
ABSTRACT	15
INTRODUCCIÓN	17
PRIMER CAPÍTULO. CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL. EL DESCUBRIMIENTO DE LA ALHAMBRA POR PARTE DE LOS VIAJEROS Y SU REPERCUSIÓN FUERA Y DENTRO DE ESPAÑA. EL ALHAMBRISMO	23
1.1 España en los itinerarios de los viajeros.	29
1.1.1. La imagen idílica de la Alhambra que transmiten los primeros viajeros	38
1.1.2. La Alhambra real que encuentran y describen los viajeros de la segunda mitad del siglo XIX	59
1.2. Alhambrismo y orientalismo	69
1.2.1. Owen Jones y el orientalismo	73
1.2.2. La respuesta ante la imagen creada. El orientalismo en España	95
1.2.2.1. Los interiores alhambristas de Rafael Contreras	110
SEGUNDO CAPÍTULO. LA ALHAMBRA EN EL SIGLO XIX: LA SITUACIÓN DEL CONJUNTO Y LAS RESTAURACIONES ADORNISTAS	123
2.1. El estado de la Alhambra en los albores del siglo XIX	124
2.2. En torno a los años 30: Una nueva etapa en el devenir de la Alhambra	133
2.3. Las primeras restauraciones adornistas del siglo XIX	137
2.4. La familia Contreras	146
2.4.1. José Contreras	147

2.4.2. Rafael Contreras	161
Sus primeros pasos en la Alhambra	162
Las grandes intervenciones de Rafael Contreras en la Alhambra: 1852-1869	166
La sala de Camas del Baño Real de Comares	166
Palacio de Comares	169
Palacio de los Leones	170
Los contactos de Rafael Contreras	174
A partir de la década de 1870	181
2.4.3. Mariano Contreras	186
2.5. El taller de arabescos de la Alhambra	188
2.5.1. Organización del taller	195
2.5.2. Principales vaciadores, adornistas y oficiales formadores de arabescos	197
2.5.3. Tallistas y pintores	204
2.6. Las técnicas utilizadas por el taller de arabescos en las restauraciones del conjunto nazarí	206
2.6.1. El color	217
TERCER CAPÍTULO. LAS MAQUETAS ARQUITECTÓNICAS DE LA ALHAMBRA	227
3.1. Las maquetas arquitectónicas: función e historia	227
3.2. Rafael Contreras y sus maquetas de la Alhambra: De proyectos de restauración a objetos comerciales	240
3.2.1. Los primeros modelos arquitectónicos, ejemplos de las restauraciones	240
3.2.2. La transformación funcional: maquetas arquitectónicas o reducciones a escala como objetos comerciales	251
3.2.3. Noticias documentadas de las maquetas de Rafael Contreras	257
3.3. El desarrollo de la industria de las maquetas de la Alhambra: Otros talleres	282
3.3.1. El taller de Diego Fernández Castro	286
3.3.2. El Taller de Rafael Rus Acosta	298
3.3.3 El negocio de Enrique Linares	303
3.3.4. La familia Santisteban	316
3.4. Técnicas empleadas en la realización de maquetas	320
3.5. Las maquetas y la Alhambra: ensayo de análisis comparativo	337
3.5.1. Espacios más representados	340
3.5.2. Análisis comparativo	344
a) Oratorios	344
b) Palacio de los Leones	352
Mirador de Lindaraja	352
Ventana del mirador alto de la sala de Dos Hermanas.	358
Arcos de mocárabes de la sala de la Justicia o de los Reyes	362

Sala de Abencerrajes	368
Templete oriental del Palacio de los Leones	371
c) Palacio de Comares	376
Salón del trono	376
Ventana de la fachada de Comares	381
d) Torre de las Infantas y torre de la Cautiva	388
e) Salón de Embajadores de Sevilla	393
f) Otros espacios	398

CUARTO CAPÍTULO. EL COLECCIONISMO DE MAQUETAS DE LA ALHAMBRA EN EL SIGLO XIX	403
4. 1. El coleccionismo privado: maquetas y souvenirs	407
4.1.1. El Coleccionismo de arte español en el siglo XIX. Gran Bretaña y su atracción por “lo español”	408
4.1.2. Souvenirs y maquetas	418
4.1.3. “Facsimiles de la Alhambra”: Casos de estudio de coleccionistas privados en Gran Bretaña y España	426
4.1.4. Declive y resurgimiento del coleccionismo privado	446
4.2. Las colecciones públicas: maquetas arquitectónicas y educación	450
4.2.1 Los museos y las colecciones de reproducciones artísticas	450
4.2.2. El Museo South Kensington en Londres	455
4.2.3. El Museo Arqueológico Nacional en Madrid	469
4.2.3.1. Las Exposiciones Conmemorativas del IV Centenario del Descubrimiento de América entre 1892 y 1893	479
4.2.4. La colección de la Escuela de Arquitectura de Madrid	487
4.3. Coleccionando una Alhambra ficticia	495

CONCLUSIONES	501
--------------	-----

CONCLUSIONS	513
-------------	-----

APÉNDICE 1. CATÁLOGO DE REPRODUCCIONES DEL TALLER DE DIEGO FERNÁNDEZ CASTRO	525
-----------------------------------------------------------------------------	-----

APÉNDICE 2. CATÁLOGO DE LAS ANTIGÜEDADES QUE SE CONSERVAN EN EL PATIO ÁRABE DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL POR RAMÓN REVILLA VELVA	535
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	539
--------------	-----

ÍNDICE	5
INTRODUCCIÓN	8
PRIMERA PARTE. LAS MAQUETAS DE RAFAEL CONTRERAS	10
A. Oratorios	11
B. Palacio de los Leones	45
B.1. Mirador de Lindaraja	47
B2. Dos Hermanas	64
B.2.1.Ventana del mirador del piso superior de la sala de Dos Hermanas	64
B.2.2 Vano de entrada al mirador Alto de Dos Hermanas.	76
B.2.3. Sala completa de Dos Hermanas	83
B.2.4. Frente sala de Dos Hermanas	91
B.3. Sala de la Justicia o de los Reyes. Vano de entrada a la sala desde el pórtico	97
B.4. Sala de Abencerrajes	107
B.5. Templete oriental del Palacio de los Leones	115
C. Palacio de Comares	125
C.1. Fachada de Comares	127
C.1.1.Ventana central del piso superior de la fachada del Palacio de Comares	127
C.1.2. Frente de la fachada de Comares. Puerta y ventana.	145
C.2. Salón de Embajadores o del trono	153
C.2.1. Frente mural con alcoba central del salón del trono o salón de Embajadores de Comares	153
C.2.2. Muro de la Alcoba central del salón del Trono o salón de Embajadores en Comares.	164
C.2.3. Ventana en la parte alta del salón del Trono o salón de Embajadores en Comares	169
C.3. Taca del lado oriental del arco de acceso a la sala de la Barca	173
C.4. Patio de Arrayanes. Vano y puerta de uno de los laterales mayores del patio	179
D. Torre de la Cautiva o torre de las Infantas	185
D.1 Ventana de la Torre de las Infantas O Torre de la Cautiva	187
E. Otros espacios	197
E.1. Puertas de la Alhambra	197
E.2. Ventanas de la Alhambra	203
E.3. Decoraciones	209
E.4. Otros	213
E.5. Sevilla	225

SEGUNDA PARTE. OTROS TALLERES	232
A. Oratorios	237
A.1. Frente del Nicho del <i>Mihrab</i>	237
A.2. Muro lateral del oratorio del Partal	255
B. Palacio de los Leones	259
B.1. Mirador de Lindaraja	259
B.2. Ventana del mirador del piso superior de Dos Hermanas	269
B.3. Arcos del patio de los Leones	277
C. Palacio de comares	283
C.1. Salón del trono o Salón de Embajadores	283
C.2. Muro de la alcoba central o salón del Trono en Comares	289
C.3. Muro de entrada a la sala de la Barca	291
C.4. ventana en la parte alta del salón del Trono o salón de Embajadores en Comares	297
C.5. Reales baños del palacio de Comares	299
D. Torre de las Infantas y de la Cautiva	307
E Otros espacios	319
E.1 Puertas de la Alhambra	319
E.2 Ventanas de la Alhambra	341
E.3. Sevilla	355



AGRADECIMIENTOS

Durante el desarrollo de la presente tesis doctoral han sido muchas las personas e instituciones que, de una manera u otra, han formado parte de ella y han contribuido a su consecución. Considero necesario y oportuno, por lo tanto, no sólo recordarlas aquí sino también agradecerles su valiosa ayuda.

Quisiera comenzar agradeciendo a las diferentes instituciones que han hecho posible mi trabajo. Estoy agradecida a la Universidad Autónoma de Madrid, en especial al Departamento de Historia y Teoría del Arte y sus profesores, por su continuo apoyo. Agradecer también su papel al Museo Victoria and Albert de Londres por acogerme como Visiting Lecturer, y a la fundación Barakat Trust, por facilitarme una beca para disfrutar de una estancia en el CSIC en Granada.

Durante estos años de trabajo, he tenido la oportunidad de residir en tres ciudades diferentes y, por ello, de investigar en estos tres lugares. En Madrid, debo agradecer en especial a Ignacio González Caveró sus consejos y su ayuda desde que éramos estudiantes. No me gustaría olvidar a los trabajadores de la biblioteca del CSIC, de la Biblioteca Nacional, la Biblioteca y Archivo del Museo Cerralbo y del Archivo Histórico, por su ayuda y paciencia. Estoy especialmente agradecida, por un lado, a Concha Papi y Aurora Laredo, del Archivo del Museo Arqueológico de Madrid, por su orientación en el archivo y su cariño, y, por otro, a Ana Cabrera, Conservadora del Museo de Artes Decorativas de Madrid y a Isabel Arias, Ayudante de Museo del Museo Arqueológico de Madrid, por su constante apoyo, su conocimiento y su amistad.

Durante mi estancia en Londres, he podido trabajar con muchos profesionales y colegas que han hecho más fácil y cómoda mi investigación. En el museo Victoria and Albert de Londres agradezco su ayuda a Victor Borges, Peter Kelleher, Moya Carey, Marta Ajmar, por su supervisión y disponibilidad. También me siento en deuda con diferentes profesionales de museos británicos por su disposición y su inestimable ayuda para encontrar información sobre las maquetas en sus instituciones. Entre ellos me gustaría

recordar a Fiona Kerlogue, Simon McCormack, Victoria Swinglehurst o Edward Weech. Finalmente, desearía expresar mi reconocimiento a mis compañeros de trabajo, Lee y David, por darme la oportunidad de descubrir las maquetas de la Alhambra que me han llevado hasta aquí.

Además, durante mi estancia en el CSIC de Granada, estuve en contacto con muchos profesionales que fueron fundamentales para este trabajo. En primer lugar, querría dejar constancia de mi agradecimiento a Antonio Orihuela Uzal por haberme acogido en el privilegiado despacho en el CSIC de Granada con esas vistas tan inspiradoras a la Alhambra. Por otro lado, estoy agradecida a los miembros del Archivo Histórico del Patronato de la Alhambra y Generalife, por su ayuda, concretamente a Bárbara Jiménez Serrano, M^a del Mar Melgarejo, Clara Sánchez, Dulce Cruz, M^a Elena Fernández y Alicia García, por orientarme y hacerme sentir como en casa. En especial, me siento en deuda con los miembros del taller de restauración de yeserías liderado por Ramón Rubio Domene y Elena Correa por su ayuda realizando ensayos y pruebas con los materiales. Estoy agradecida también a Purificación Marinetto, Paula Sánchez y Eva Moreno por permitirnos el acceso a las piezas del museo. Así mismo a los miembros de los otros archivos consultados en Granada, el Archivo Histórico Provincial, el Archivo Municipal de Granada, el Archivo de la Diputación Provincial y el Archivo del Museo Casa de los Tiros. Así como al profesor de la Escuela de Artes y Oficios, Esteban Fernández. Y, por último, me queda expresar mi agradecimiento a otras personas relevantes para mi investigación como Miguel Giménez Yanguas, Serena van Burskik, Fernando Carnicero, Carmen Linares, Rosa Rodríguez-Viña, Carlos Sanchez, Javier Piñar, Juan Calatrava y Emilio Escoriza.

No querría olvidar en estos agradecimiento a otros colegas como: Luis Balmaseda, Helen Bolande, Cecilia Casas, Claire Delery, Davy Depelchin, Antonio Gámiz Gordo, Katrin Kaufmann, Anna MacSweeney, Jenny McComas, Luis Méndez, Pedro Navascués, Kate Newnham, Rebeca Recio, Ekaterina Savinova, Francisco Javier Serrano Espinosa, St. Claire Stewart, Mieke Van Roemdock, Audrey Whitty, Samuel Wittwer y Juan Zozaya.

De manera especial, me gustaría dar las gracias a mis directoras, la profesora Concepción Abad Castro y a la conservadora Mariam Rosser-Owen, sin cuya continuada ayuda, orientación y apoyo no hubiese podido realizar esta investigación. En la difícil tarea de co-dirigir una tesis, ambas han destacado por su ética profesional, su disponibilidad y gran apoyo a mi investigación, alentándome en el terreno académico y reforzando mi introducción en el mundo de la investigación. Y no quisiera dejar de lado el ámbito personal, ya que ambas han compartido sus valores y sus convicciones que me han ayudado a crecer como persona. No puedo sino agradecerles también su presencia tanto en los buenos como en los malos momentos, que han llevado con cariño y paciencia. Por todas estas razones, gracias.

No puedo dejar de recordar a las personas que han estado a mi lado durante este viaje. A mis padres, mis hermanos, mi cuñada, mi abuelo, mis tías, mis primos y sobrinos, por estar ahí siempre; a tanta gente que me ha acogido durante mis estancias y viajes, Elodie, Pilar y Maciej, Olga; la gente que camina a mi lado y ha sabido entender mis ausencias: Ana, Sofía, Kirtana, Alexis, Sophia, Marta, María, Clara, Edu y tantos otros; en especial a Félix y a Paloma, por escucharme, por las correcciones, por su paciencia, por estar a mi lado. Y, por último, querría darle las gracias a Gonzalo, mi compañero siempre, por tener la paciencia de ayudarme a maquetar la tesis, por sus increíbles fotografías, por ser compañero de viaje y de vida, y por saber acompañarme también en los malos momentos, gracias.

RESUMEN

La presente tesis doctoral está dividida en dos volúmenes. En el primero las maquetas serán el eje vertebrador de una investigación que nos llevará a abordar la relación entre la producción de las mismas y las restauraciones adornistas lideradas por su principal artífice, Rafael Contreras.

Queremos mostrar cómo el interés suscitado por la Alhambra a principios del siglo XIX, influyó en la decisión de las autoridades de atender a la protección y restauración del conjunto. Estas intervenciones, dirigidas por la familia Contreras, estuvieron marcadas por la prioridad que se concedió a las decoraciones y a la estética por delante de la estructura y la forma. Su importancia en el marco de nuestra investigación reside en que Rafael Contreras elaboró la primera maqueta dentro del proyecto de restauración que se estaba gestando y, tras su gran éxito, desarrolló toda una industria en torno a la producción de estos objetos.

Mostraremos también las características formales, iconográficas y técnicas de las maquetas, así como la relación entre los modelos y los lugares que éstos representan. Además veremos cómo surgieron otros talleres y negocios animados por la buena acogida que estas reproducciones tuvieron entre los visitantes de la Alhambra. A la cabeza de dichos talleres aparecen personajes como Diego Fernández Castro, Rafael Rus Acosta o Enrique Linares, fundamentales en la creación y distribución de las maquetas a escala.

Para terminar el primer volumen, estudiaremos el impacto que tuvo su coleccionismo, centrándonos en ejemplos privados y públicos, para descubrir los motivos que empujaron a ello y las consecuencias que tuvo esta realidad, tanto para quienes las adquirieron como para la propia Alhambra. Dada la gran cantidad de maquetas que se encuentran dispersas en colecciones internacionales, hemos decidido centrarnos en ejemplos británicos y españoles.

Finalmente, el segundo volumen constituye un catálogo donde se analizan ejemplos fundamentales de la producción de los diferentes talleres, atendiendo al lugar representado, con el fin de entender mejor sus características principales.

ABSTRACT

This PhD is divided into two volumes: volume one is devoted to the study of the architectural models, analysing the relationship between their production and the decorative restorations of the Alhambra, mostly led by Rafael Contreras. We want to show how the interest in the Alhambra, which germinated at the beginning of the nineteenth century, had an influence on the authorities, who decided to pay attention to the protection and restoration of the monument.

These interventions, supervised by the Contreras family, are characterized by the importance given to decorative elements and their aesthetic appreciation, rather than to the archeological analysis of structural elements. They are relevant for our study because Rafael Contreras made his first architectural model in the context of these restorations. Subsequent to the model's great success, he developed a lucrative industry devoted to the production of architectural models. In our research, we will study the formal, iconographic and technical features of the Alhambra models, as well as the relationship between them and the spaces they depicted. Furthermore, we will discuss the emergence of other workshops and stores that proliferated due to the popularity of the models among the increasing visitors to the Alhambra. Those establishments were run by different artists such as Diego Fernández de Castro, Rafael Rus Acosta or Enrique Linares, who were pivotal in the creation and distribution of these scale models.

At the end of volume one, we will concentrate on the implications of collecting Alhambra models at various levels. Focusing on private and public examples, we will discuss the motivations that led museums and collectors to acquire these pieces, and the repercussions for both collectors and the Alhambra itself. Due to the vast amount of models dispersed among international collections, we have decided to prioritise British and Spanish examples.

Finally, volume two is a catalogue where principal examples manufactured in the different workshops listed in volume one are analysed, with especial notice to recognising the spaces within the Alhambra they are meant to represent.



INTRODUCCIÓN

Durante la etapa de trabajo en una galería de arte Islámico en Londres, descubrimos la importante presencia de maquetas arquitectónicas de la Alhambra en el mercado de arte británico, lo que nos llevó a preguntarnos sobre el origen de estas piezas, presentes también en muchos museos del país. El interés que esta realidad despertó en nosotros, nos indujo a investigar sobre ellas, y rápidamente descubrimos el enorme vacío documental y la falta de datos que existía sobre sus autores y sus técnicas.

Las cuestiones referidas nos llevaron a la realización de esta tesis doctoral. En ella nos proponemos suplir esta carencia documental, a partir del estudio de las piezas, sus autores y las técnicas de producción. Así mismo, nos hemos centrado en investigar las causas que propiciaron la gran popularidad que llegaron a alcanzar durante el siglo XIX y el desarrollo de su coleccionismo por parte de los visitantes de todo el mundo que llegaron a la Alhambra en ese siglo. Todo ello, sin olvidarnos del gran interés que las maquetas ofrecen como fuente material para el estudio del edificio y las restauraciones efectuadas en el conjunto nazarí durante la citada centuria.

Atendiendo a estos objetivos, hemos dividido la tesis en dos volúmenes. El primero se centra en el estudio de las maquetas, mientras el segundo es un catálogo de las mismas. El volumen I, ha sido dividido a su vez en cuatro capítulos que constituyen el núcleo de la investigación. En el primero de ellos hacemos un recorrido por el contexto histórico, artístico y cultural del siglo XIX, que creó un ambiente propicio para el desarrollo del interés por la Alhambra, dedicando especial atención a los testimonios de los viajeros que visitaron el conjunto nazarí en esta época. Este interés llevaría a la creación del alhambrismo, estilo artístico por el cual se extrapolan las decoraciones de la Alhambra en el arte contemporáneo del siglo XIX, siendo las maquetas ejemplos fundamentales de este estilo.

En el segundo capítulo nos centraremos en el estado de conservación de la Alhambra en el siglo XIX y las restauraciones adornistas que se llevaron a cabo de mano de la familia Contreras. Prestaremos especial atención a la figura de Rafael Contreras, director de obras

en el conjunto nazarí desde la década de 1860 y principal precursor de las maquetas de la Alhambra. Veremos cómo estos modelos arquitectónicos surgirán en el contexto de los ensayos para las restauraciones adornistas llevadas a cabo por el taller de vaciados de la Alhambra dirigido por él mismo. El taller será un elemento fundamental de esta investigación, ya que trataremos de poner nombre y de revalorizar a los hábiles artesanos que formaron parte de las restauraciones. Este capítulo finalizará con un estudio de las técnicas utilizadas para la reintegración de las decoraciones, lo que nos permitirá entender mejor las que se emplearon para la producción de maquetas, que trataremos en el siguiente capítulo.

En éste abordaremos el estudio de las maquetas arquitectónicas de la Alhambra. Nos centraremos primero en la labor de Rafael Contreras cómo precursor en la producción de estas piezas, para después estudiar y analizar la presencia de sus maquetas, tanto en relatos de viajes a la Alhambra, como en exposiciones universales, museos, u otros proyectos, durante el siglo XIX, destacando así el gran interés que despertaron. Nos ocuparemos también de otros talleres que surgieron a partir del último cuarto de siglo en Granada. Impulsados por el éxito de Contreras, otros artesanos se animaron a desarrollar sus propios catálogos de maquetas, entre ellos: Diego Fernández Castro, Rafael Rus Acosta y Enrique Linares. Después de estudiar las técnicas utilizadas por los artesanos, concluiremos el capítulo con un análisis comparativo entre las maquetas y los espacios que representan, siendo éstos analizados antes y después de las restauraciones de la familia Contreras, para así poder descubrir en qué grado las maquetas reproducen fielmente del estado del conjunto en el siglo XIX.

Por último, el capítulo cuarto versará sobre el coleccionismo de estos modelos. Hemos atendido tanto al estudio del coleccionismo de carácter privado, como a público, llevado a cabo por museos e instituciones. Acabaremos este capítulo final del primer volumen realizando una breve reflexión sobre qué consecuencias tuvo el coleccionismo de estas piezas, y cómo influyó en la imagen de la Alhambra en Europa.

El segundo volumen de esta tesis lo constituye el catálogo de piezas, que está dividido a su vez en dos partes. En la primera se analizarán las realizadas por el taller de Contreras, y en la segunda nos referiremos a las obras producidas por otros talleres, el de Diego Fernández Castro, el de Rafael Rus Acosta y el de Enrique Linares principalmente. Ambas partes se organizarán siguiendo un método por el cual analizaremos las maquetas agrupándolas según el espacio que representan.

Dado que parte de esta investigación ha sido llevada a cabo en Reino Unido durante nuestra estancia y colaboración con el Museo Victoria and Albert de Londres, la tesis se centrará en los ejemplos de España y Reino Unido principalmente, analizando y comparando las reacciones de ambos países al desarrollo de los fenómenos que ocupan esta

investigación, como el surgimiento del alhambrismo y el coleccionismo de maquetas de la Alhambra.

Los límites cronológicos de este estudio están marcados por la producción de maquetas, que son el eje vertebrador. Así, el marco cronológico abarcará desde la década de 1840 hasta los años 30 del siglo XX. El inicio de la investigación lo representan dos fechas relevantes: 1840, año en que José Contreras, entra a trabajar en la Alhambra y 1847, año de la realización de la primera maqueta de Rafael Contreras, adquirida por la reina Isabel II. El fin del recorrido se establecerá en la década de 1930, momento en que se disuelven los últimos talleres productores de maquetas.

Uno de los retos fundamentales de esta investigación ha sido la búsqueda de información acerca de los artesanos del yeso en la Granada del siglo XIX, tanto los relacionados con el taller de restauraciones de la Alhambra, como aquellos autores de maquetas. No hemos encontrado apenas publicaciones que mencionen sus trabajos, por lo que gran parte de la investigación se ha desarrollado en archivos tanto españoles cómo británicos que nos han aportado relevantes datos al respecto. El Archivo Histórico de la Alhambra (AHA) ha sido imprescindible en este estudio debido a la abundante información custodiada en él sobre las obras de restauración, sus artífices, los materiales y las técnicas. El Archivo General de Palacio (AGP), fundamental para el mejor entendimiento de la familia Contreras y su relación con la Corona. Sobre los trabajos de la familia Contreras como maquetistas y restauradores, han sido de gran utilidad también: El Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARASF), el Archivo de la Escuela de Artes y Oficios de Granada (AEAOG), el Archivo del Real Alcázar de Sevilla (ARAS) y el Archivo del Museo Arqueológico Nacional (MAN) entre otros¹. Además, hemos trabajado igualmente en Reino Unido, en el Archivo del Victoria and Albert Museum (V&A) y en el Archivo de la British Library (BL), ambos en Londres.

La consecución del material de investigación necesario para la elaboración de esta tesis doctoral, exigió además un importante ejercicio de búsqueda. Por un lado, la realización de un significativo trabajo de campo que nos ha llevado a viajar por España, Reino Unido y Francia, en busca de maquetas en colecciones privadas y públicas. También ha conllevado un trabajo de investigación y comunicación en muchos otros lugares a los que no hemos tenido la oportunidad de viajar, pero en los que sí hemos establecido buenas relaciones con los dueños y custodios de modelos en instituciones públicas y privadas en Nueva York, Indiana, San Petesburgo, Dublín, Berlín o Bruselas, entre otros.

1 La lista de archivos y abreviaturas se incluye de forma completa en la Bibliografía.

La transmisión oral también juega un papel fundamental en esta tesis debido a la escasez documental sobre este tema. Los testimonios de los herederos de los artesanos han sido una fuente esencial, así como la información proporcionada por los dueños de las maquetas o los conservadores de museos en los que se encuentran. Sin duda, han desempeñado también un papel imprescindible las imágenes. Tanto la fotografía del siglo XIX, como el trabajo propio, fotografiando con detalle la Alhambra, para poder de esta manera comparar el original con las maquetas. Igualmente, queremos destacar la abundante bibliografía consultada, entre la que se encuentran las monografías del siglo XIX, especialmente aquellas escritas por los protagonistas de esta tesis como Rafael Contreras, Enrique Linares, Juan Facundo Riaño, u otros, y estudios contemporáneos relevantes para este tema.



Fig. 1. Modelo que representa el nicho del *mihrab* del oratorio del Partal. Rafael Contreras circa 1860-70. Colección privada, Londres. Catálogo nº 1. Fotografía Gonzalo Salcedo de Antonio.

Primer capítulo

CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL. EL DESCUBRIMIENTO DE LA ALHAMBRA POR PARTE DE LOS VIAJEROS Y SU REPERCUSIÓN FUERA Y DENTRO DE ESPAÑA. EL ALHAMBRISMO.

El Palacio Nazarí de la Alhambra despertó la imaginación de artistas, escritores y hombres de la cultura del siglo XIX. Fue uno de los monumentos más populares del siglo y uno de los más representados e imitados en arquitectura, pintura, grabados, diseño y fotografías. Entre los muchos objetos que se inspiraron en el monumento nazarí se encuentran los modelos arquitectónicos a escala que ocupan esta investigación (Fig. 1).

El tema del descubrimiento de la Alhambra por parte de los viajeros ha sido ampliamente estudiado por numerosos especialistas y desde diversos puntos de vista. Por ello, nosotros nos vamos a limitar a hacer un breve recorrido cronológico por los periodos claves en los que se producen los viajes a España, centrándonos en aquellos viajeros que visitaron Granada y nos detendremos en los que, mediante sus obras, tuvieron una repercusión más notable en la visión de la Alhambra, cuyos relatos nos acercan a la realidad del conjunto nazarí durante el siglo XIX.

Entre los principales investigadores que han tratado este tema en profundidad encontramos en su mayoría especialistas españoles. Se pueden tomar como antecedente de este estudio las obras de Melchor Fernández Almagro, en concreto su artículo “En memoria de Chateaubriand” (1923) y su discurso leído para la Real Academia Española en 1951

“Granada en la literatura romántica española” (1951)². Pero el estudio de los viajeros y su impresión sobre la Alhambra comenzó a hacerse más popular en España a partir de mediados del siglo XX. A esta época pertenece el estudio de Alfonso Gamir Sandoval, “Los viajeros ingleses y norteamericanos en la Granada del siglo XIX”³ (1954), el de García Mercadel, *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*⁴ (1952) o Manuel Bernal Rodríguez, *La Andalucía en los libros de viajes*⁵ (1985).

Sin duda, los mejores trabajos llegaron en las últimas décadas del siglo XX de la mano de la investigadora granadina Cristina Viñes Millet, quien realizó un trabajo exhaustivo sobre la ciudad de Granada en el siglo XIX centrándose en el periodo del romanticismo y en los viajeros románticos, como reflejan varias de sus obras: *Granada en los Libros de Viaje* (1982), “Dos aspectos de Granada en la primera mitad del siglo XIX” (1974), “Sobre la vida interna de la Alhambra entre los siglos XVIII y XIX” (1977), “Aspectos de la significación militar de la Alhambra en el siglo XIX” (1983-1984), “La imagen de Granada en los viajeros románticos” (1994), “Alhambra fin de siglo” (2005), “La Alhambra que fascinó a los románticos” (2006), “Viajeros en la Alhambra: el Peinador de la Reina” (2007)⁶.

Contemporánea a Cristina Viñes Millet es la investigadora Blanca Krauel Heredia, quien también ha trabajado sobre este tema, aunque más centrado en los viajeros ingleses, como reflejan varias de sus obras: *Los viajeros románticos en Andalucía. De Christopher Hervey a Richard Ford (1760-1845)*, “El último refugio de las libertades españolas: testimonios ingleses sobre Andalucía en 1809”, “Peregrinación británica a la Alhambra” (1995),

2 FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor, “En memoria de Chateaubriand” en *Noticiero Granadino*, 5-IX, Granada, 1923; y *Granada en la literatura romántica española*, Discurso de ingreso en la Real Academia Española el 9 de diciembre de 1851, Real Academia Española, Madrid, 1851, Hemos manejado la edición que cuenta con un estudio preliminar y notas al texto de Cristina Viñes Millet, Madrid, 1995.

3 GAMIR SANDOVAL, Alfonso, “Los viajeros ingleses y norteamericanos en la Granada del siglo XIX” en *Anejos del Boletín de la Universidad*, Granada, 1954.

4 GARCÍA MERCADAL, José, *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, (1ª ed. 1952) 6 vol, Madrid, 1999.

5 BERNAL RODRÍGUEZ, Manuel, *La Andalucía de los libros de viajes*, Sevilla, 1985.

6 VIÑES MILLET, Cristina, “Dos aspectos de Granada en la primera mitad del siglo XIX” en *Anuario de Historia Contemporánea*, nº 1, 1974, pp. 203-211; “Sobre la vida interna de la Alhambra entre los siglos XVIII y XIX” en *Cuadernos de la Alhambra* nº 13, Granada, 1977, pp. 32-62; *Granada en los Libros de Viaje*, Granada, 1982; “Aspectos de la significación militar de la Alhambra en el siglo XIX” en *Cuadernos de la Alhambra* nº 19-20, Granada, 1983-1984, pp. 203-232; “La imagen de Granada en los viajeros románticos” en *El Gnomon: Boletín de estudios becquerianos*, nº 3, 1994, pp. 97-110; “Alhambra fin de siglo” en *Cuadernos de la Alhambra* nº41, Granada, 2005, pp. 131-144; “La Alhambra que fascinó a los románticos” en *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, nº 18, Granada, 2005, pp.167-186; “Viajeros en la Alhambra: el Peinador de la Reina” en *Cuadernos de la Alhambra* nº 42, Granada, 2007, pp.151-171.

England according to Anthony Sherley, and English adventurer in the service of Spain (2003) o “Viajando por Andalucía: el testimonio de algunas escritoras victorianas” (2011)⁷.

Señalar también algunos trabajos más específicos sobre la Alhambra y los viajeros románticos, como el de Pedro Galera Andreu *La imagen romántica de la Alhambra*⁸ (1992), o los trabajos de Tonia Raquejo, que serán muy relevantes para esta investigación, entre ellos: *El Palacio encantado*⁹ (1990).

Otro importante investigador es Luis Méndez Rodríguez. Entre sus investigaciones se encuentran numerosas obras dedicadas a esta época, “La imagen de Andalucía en el arte del siglo XIX” (2008), la obra realizada en conjunto con Rocío Plaza Orellana y Antonio Zoido Naranjo: *Viaje a un Oriente Europeo* (2010), o “Un paraíso al sur de Europa. La construcción de la imagen turística de España” (2014)¹⁰.

También es necesario tener en cuenta: “Turismo incipiente y mercado fotográfico en torno a la Alhambra (1840-1915)” de Javier Piñar Samos¹¹, o la reciente publicación de José Manuel Barrio Marco y Héctor Odín Fernández Bahíllo, *La imagen de la Alhambra y el Generalife en la cultura anglosajona (1620-1920)*, (2014)¹². A destacar también la interesante investigación de María Antonia López Burgos: *Aportaciones metodológicas al estudio de la literatura de viajes: viajeros ingleses en Granada en el siglo XIX* (1989), *Siete viajeras inglesas en Granada: 1802-1872* (1996), “Miradas de mujer. Cuatro viajeras inglesas en

7 KRAUEL HEREDIA, Blanca, *Los viajeros románticos en Andalucía. De Christopher Hervey a Richard Ford (1760-1845)*, Málaga, 1986; “El último refugio de las libertades españolas: testimonios ingleses sobre Andalucía en 1809” en *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, tomo 73, nº 222, 1990, pp. 95-108; “Peregrinación británica a la Alhambra” en GALÁN, Eva, NAVARRO LABRAT, Carmen, TORRE, Purificación de la, y GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (coords), *La Imagen romántica del legado Andalusí*, Granada, 1995, pp. 79-84; “England according to Anthony Sherley, an English adventurer in the service of Spain” en *Revista de filología de la Universidad de La Laguna* nº 21, 2003, pp.179-185; “Viajando por Andalucía: el testimonio de algunas escritoras victorianas” en *Revista de filología de la Universidad de La Laguna*, nº 29, 2011, pp. 141-162.

8 GALERA ANDREU, Pedro, *La imagen romántica de la Alhambra*, Madrid, 1992.

9 RAQUEJO, Tonia, *El Palacio encantado. La Alhambra en el arte Británico*. Madrid, 1990.

10 MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis, *La imagen de Andalucía en el arte del siglo XIX*, Sevilla, 2008; MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis, PLAZA ORELLANA, Rocío y ZOIDO NARANJO, Antonio, *Viaje a un Oriente Europeo*, Sevilla, 2010; MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis, “Un paraíso al sur de Europa. La construcción de la imagen turística de España” en SANTIAGO RUIZ, Luis y JIMENO, Frederic (coords.), *El arte Español entre Roma y París: siglos XVIII y XIX; intercambios artísticos y circulación de modelos*, 2014, pp. 422-502.

11 PIÑAR SAMOS, Javier, “Turismo incipiente y mercado fotográfico en torno a la Alhambra (1840-1915)” en PIÑAR SAMOS, Javier (coord), *Alhambra. Turismo y fotografía en torno al monumento*, Granada, 2006.

12 BARRIO MARCO, José Manuel y FERNÁNDEZ BAHÍLLO, Héctor Odín, *La imagen de la Alhambra y el Generalife en la cultura anglosajona (1620-1920)*, Granada, 2014.

la plaza de toros de Andalucía” (2001), *Viajeros ingleses en Granada 1860-1870* (2002), “Viajeras por España: audaces, intrépidas y aventureras” (2004)¹³.

Así como los catálogos de las numerosas exposiciones que se han dedicado a alguno de los viajeros románticos o a aspectos relacionados con esta etapa, como: *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos* (1987)¹⁴, *La imagen romántica del legado andalusí* (1995)¹⁵, *Imágenes en el tiempo*, “*Un siglo de fotografía en la Alhambra, 1840-1940* (2003)¹⁶, *Washington Irving y la Alhambra 1859-2009* (2009)¹⁷, *En los confines de un mismo mar. Los palacios de la Alhambra y Topkapi en la fotografía de Viaje a Oriente* (2009)¹⁸, *Owen Jones y la Alhambra, El diseño Islámico: descubrimiento y visión* (2011-2012)¹⁹.

Destacar por último las publicaciones de Juan Calatrava Escobar dedicadas a la Alhambra en esta época, como: “La Alhambra y el orientalismo arquitectónico” (2006), u “Owen Jones, una mirada moderna sobre la Alhambra” (2012)²⁰.

Por supuesto hemos consultado muchas otras publicaciones monográficas sobre viajeros en particular, pero las citaremos al hablar de cada personaje en concreto.

13 LÓPEZ BURGOS, Mª Antonia, *Aportaciones metodológicas al estudio de la literatura de viajes: viajeros ingleses en Granada en el siglo XIX*, Granada, 1989; *Siete viajeras inglesas en Granada 1802-1872*, Granada, 1996; “Miradas de Mujer. Cuatro viajeras inglesas en la plaza de toros de Andalucía” en *Revista de estudios taurinos*, nº13, 2001, pp. 35-78; *Viajeros ingleses en Granada, 1860-1870*, Málaga, 2002; “Viajeras por España: audaces, intrépidas y aventureras” en GARCÍA-BAQUERO GONZÁLEZ, Antonio y ROMERO SOLÍS, Pedro (coords.), *Fiestas de toros y sociedad: actas del Congreso Internacional* celebrado en Sevilla el 26 de noviembre al 1 de Diciembre de 2001, Sevilla, 2003, pp. 627-636.

14 VV.AA. *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos*. Catálogo de Exposición, Diputación Provincial de Málaga, Málaga y Ronda, 1987.

15 GALÁN, Eva; NAVARRO LABRAT, Carmen; TORRE, Purificación de la, y GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (coords), *La Imagen romántica del legado Andalusí*, Granada, 1995.

16 VV.AA., *Imágenes en el Tiempo. Un siglo de fotografía en la Alhambra 1840-1940*. Catálogo de Exposición, Granada, 2003.

17 VV.AA., *Washington Irving y la Alhambra 1859-2009*. Catálogo de Exposición, Granada, octubre 2009 a febrero 2010.

18 VV.AA., *En los confines de un mismo mar. Los palacios de la Alhambra y Topkapi en la fotografía del Viaje a Oriente*. Estambul y Granada, 2009.

19 CALATRAVA ESCOBAR, Juan; ROSSER-OWEN, Mariam; THOMAS, Abraham y LABRUSSE, Remi, *Owen Jones y la Alhambra*, Granada, 2011.

20 CALATRAVA ESCOBAR, Juan, “La Alhambra y el orientalismo arquitectónico” en MARTÍNEZ DE CARVAJAL, Ángel Isaac (coord.), *Manifiesto de la Alhambra: 50 años después: el monumento y la arquitectura contemporánea*, Granada, 2006, pp. 11-70; “Owen Jones: una mirada moderna sobre la Alhambra” en *Descubrir el arte* nº 155, 2012, pp. 60-67.

Para comenzar este estudio es esencial retroceder hasta finales del siglo XVIII y principios del XIX y así estudiar la llegada de viajeros a la Península y la corriente estilístico-artística que se creó alrededor del gusto por lo oriental, así como el descubrimiento a nivel mundial del palacio de la Alhambra. Estos factores fueron determinantes para la creación y desarrollo del mercado de las reproducciones a escala de la Alhambra que tuvo lugar a mediados del siglo XIX en Granada.

España se encontraba tradicionalmente fuera de las rutas de los viajeros del siglo XVIII que realizaban el *Grand Tour*. El siglo XIX fue testigo de cómo, gracias a diferentes factores, España comenzó a situarse dentro de las rutas de estos aventureros. La inestable situación política en España y Europa en los albores del nuevo siglo es, paradójicamente, determinante para la llegada de estos viajeros.

Los primeros años del siglo XIX en Europa estuvieron marcados por el desequilibrio y la sombra de la revolución que acababa de gestarse en Francia. En España la situación no era más calmada, no sólo por temor a que la Revolución Francesa se extendiera dentro de las fronteras del país, sino también porque se vivía una gran inestabilidad política producida por el descontento dentro del gobierno hacía la figura de Manuel Godoy (1767-1851), primer ministro bajo el mandato de Carlos IV (1748-1719). En su crisis y caída, Godoy arrastró a la monarquía, y la popularidad de Carlos IV descendió de manera irreparable derivando en dos hechos muy significativos para la historia de España, la Conjura de El Escorial primero y el Motín de Aranjuez después, que determinaron la salida del trono de Carlos IV.

Tras estos concluyentes acontecimientos, el rey Fernando VII (1748-1833) tiene que suceder a Carlos IV a inicios de 1808, lo que creó una quiebra absoluta en el encasillado sistema del Antiguo Régimen en España, quiebra que se vio acentuada poco después por la entrada de los franceses en la Península.

Como respuesta a la invasión francesa se desencadenó, como es sabido, la Guerra de Independencia (1808-1814), que constituye un hito para la historia de la ciudad de Granada y en especial para la Alhambra. Así mismo, las consecuencias de la guerra franco-española en el exterior fueron evidentes. Los ingleses temían la rápida expansión del Imperio napoleónico y consideraron esta guerra (que ellos llamaron *Peninsular War*) la mejor oportunidad para frenar el avance de los franceses por Europa. La implicación de Reino Unido en el conflicto hizo que muchos soldados británicos y de otros países aliados se desplazaran a España. Fue así como comenzó el descubrimiento de un país que hasta entonces se mantenía ajeno al interés extranjero. Soldados de toda Europa acudieron a participar en esta guerra, muchos de ellos realizaron relatos de sus viajes, que se consideran como los primeros escritos sobre España del siglo XIX.

Granada fue enérgicamente sacudida por esta guerra. Durante la contienda la Alhambra se convirtió en prisión de los sublevados, aunque pronto se quedó pequeña por la cantidad de prisioneros que llegó a alojar. Además, los franceses ejercieron un terrible impacto en el conjunto, que vio cómo sus estancias fueron convertidas en polvorines o sus tesoros expoliados²¹. Aunque el peor momento para la Alhambra fue durante la retirada de las tropas francesas en septiembre de 1812 cuando decidieron intentar volar las torres de la Alhambra.

Este interesante capítulo de la historia del edificio se ve incrementado en el imaginario de la época por la presencia del “héroe español”, un soldado, el cabo José García que, según cuenta la leyenda, paró con su cuerpo el reguero de pólvora, paralizando así la destrucción de las torres de la Alhambra. Ningún historiador ha encontrado hasta la fecha una sola evidencia de la existencia de este cabo. Es posible que sea una más de las leyendas que se formaron alrededor de la Alhambra, pero no cabe duda que la ciudad agradeció su acto heroico y hoy en día hay una placa conmemorativa en su honor que dice:

“A la memoria del cabo de Inválidos José García que con riesgo de perder la vida salvó de la ruina a los Alcázares y Torres de la Alhambra en MDCCCXII (1812)”

Esta anécdota de la tradición fantástica granadina, representa otro de los factores que fue fundamental para la atracción de viajeros extranjeros a la ciudad. La presencia de personajes mitad ficción mitad realidad, como el cabo José García, y la creación de mitos y leyendas románticas alrededor de la Alhambra fueron esenciales para que Granada se convirtiera en uno de los lugares de moda del siglo XIX, y en fuente de inspiración para artistas, literatos músicos, etc.

Desde la salida de los moriscos granadinos de la ciudad a finales del siglo XVI, el imaginario de los habitantes había sido alimentado con la idea de la existencia de mitos relacionados con el pasado musulmán de la ciudad; tesoros, espíritus pasados, historias de amores y desamores entre ‘moros’ y cristianos, que inundaban las páginas de los romances y poemas granadinos tradicionales. Estas tradiciones fantásticas tuvieron un gran impacto en los primeros viajeros románticos que se acercaron a la ciudad, como Washington Irving, quien recogió algunos de estos mitos en su *Tales of the Alhambra* (1832). Según su relato, todo lo que refiere en estos cuentos está basado en las narraciones de los habitantes de la Alhambra, quienes seguramente ya se habrían dado cuenta de lo atraídos que se sentían los viajeros hacia estas leyendas que ellos contaban gustosos a cambio de unas monedas.

21 VIÑES MILLET, Cristina, “La invasión francesa y Granada” en FREYRO DE LARA, Beatriz (coord.) *Guerra, ejército y sociedad en el nacimiento de la España Contemporánea*, 2009, pp. 507-534.

Washington Irving (1783 – 1859) fue uno de los muchos diplomáticos que llegó a España durante el convulso siglo XIX²². Tras la Invasión Francesa, España sufrió el inicio de las Guerras Carlistas y ya hacia finales de siglo la pérdida de las Colonias. Aunque el país era inestable para el viaje de placer, estas contiendas atrajeron a muchos diplomáticos extranjeros, que se convirtieron a su vez en un importante nexo en territorio español para muchos de sus compatriotas que viajaban a la Península. Por ejemplo, sabemos que Henry Unwin Addington (1790-1870), diplomático inglés en Madrid, escribió cartas de recomendación a viajeros como Richard Ford o John Frederick Lewis.

Por otro lado, la inestabilidad de España generó el exilio de liberales españoles en el periodo de entreguerras (Guerra de Independencia y primera Guerra Carlista). Esta circunstancia creo aún más lazos y relaciones culturales entre Europa y España.

1.1 ESPAÑA EN LOS ITINERARIOS DE LOS VIAJEROS.

Como hemos comentado, durante los siglos XVII y XVIII España había estado alejada de los itinerarios de los viajeros ilustrados. Los lugares elegidos entonces habían sido predominantemente Grecia, Italia, Francia, Alemania, Holanda, Países Bajos, o Tierra Santa. Se pretendía entonces algo muy diferente a lo que perseguían los románticos de las primeras décadas del siglo XIX. Se buscaba, la razón, la forma, el equilibrio, la observación de los modelos antiguos y clásicos.

Este itinerario se denominó durante la Ilustración como el *Grand Tour*, que fue especialmente popular entre los jóvenes ingleses y franceses que buscaban el conocimiento de las culturas clásicas y del Renacimiento. El viaje, que podía durar varios meses o incluso años, se veía como una etapa más de la educación juvenil donde no sólo se estudiaban las culturas clásicas, sino que se tenía acceso a las sociedades aristocráticas europeas y era una buena manera de hacer contactos cara a la futura vida laboral de estos jóvenes.

Los grandes itinerarios de los viajes ilustrados, en su mayoría, dejaron de lado España. Este hecho no sólo se basa en la mayor dificultad para transitar el país por la pobreza de sus infraestructuras durante el siglo XVIII, sino también en un desconocimiento y una apatía hacia la cultura española que se creía carente de clasicismo y libre de razón. Era un país aún sumido en el Antiguo Régimen y con una fuerte presencia de la Iglesia en los poderes políticos, lo cual era considerado como un atraso medieval para el ilustrado.

22 Hablaremos en profundidad sobre la figura de Washington Irving más adelante.

Esta falta de interés general por lo que España representaba no quiere decir que no hubiera viajeros que visitaron el país durante el siglo XVIII, ya que, como menciona Cristina Viñes²³, se creó un ambiente político y económico²⁴ que, como pasará más tarde en el siglo XIX, daría pie a la llegada de una gran cantidad de personal diplomático, especialmente francés, aunque también hubo viajeros de otras partes de Europa y América. Los viajeros que llegaron a España en el siglo XVIII marcarían las pautas y las bases del viaje en el XIX, aunque sus escritos, relatos, apuntes o dibujos serán muy distintos.

La investigadora Cristina Viñes destaca a cuatro viajeros que llegaron en el siglo XVIII a Granada y visitaron la Alhambra, que son los que vamos a tomar nosotros de ejemplo ya que fueron relevantes personajes que ejercerán una influencia importante en sus sucesores. Se trata de dos franceses, el pintor y dibujante Jean-Francois Pierre Peyron²⁵ (1744-1814) y el Barón Jean-François de Bourgoing, embajador en España (1748-1811), que, aunque no llegó a la ciudad de Granada sí aportó una descripción de ella basada en los escritos de Peyron²⁶; y dos viajeros ingleses, el escritor e hispanista Henry Swinburne (1743-1803) y el médico y clérigo Joseph Townsend (1739-1816)²⁷. Sus relatos se podrían definir como científicos y de observación. Ofrecen datos verídicos sobre el tipo de agricultura, la política, la administración de la ciudad entre otros aspectos. Les interesan también las descripciones de los edificios más importantes de la ciudad, como la Chancillería, la Catedral y por supuesto la Alhambra. Se podría decir que son relatos de fuerte componente descriptivo y racional, por lo que difieren mucho de las narraciones románticas del siglo XIX.

En el siglo XVIII, en general, el arte Islámico no era un arte digno de ser admirado o estudiado. Muchos viajeros lo consideraban como “bárbaro”, sin ningún tipo de ritmo o equilibrio formal y estilístico. Los visitantes que llegaron a la Alhambra en el siglo XVIII no estaban preparados para este tipo de arte, tan ajeno al que se podía observar en Europa, y es posible que no supieran bien cómo caracterizarlo y describirlo, y mucho menos cómo

23 VIÑES MILLET, Cristina, *Granada en los libros...Op.cit.*, pp. 46-94.

24 El cambio de dinastías monárquicas, de los Austrias a la familia de los Borbones, tras la muerte del último rey Austria Carlos II y la llegada al trono del monarca de origen francés Felipe V en el año 1700, además de un largo período de relativa paz tras el final de la Guerra de Sucesión en 1713.

25 Sus impresiones sobre España quedaron plasmadas en su obra *Nouveau Voyage en Espagne, fait en 1777 et 1778*, Londres et Paris, 1782.

26 Esta obra se denomina *Noveau voyage en Espagne, ou Tableau de l'etat actuel de cette mocharchie*, Paris, 1789.

27 Entre enero de 1786 y febrero de 1787 recorrió España, realizando el que posiblemente sea uno de los itinerarios más largos realizados en el siglo XVIII. Fruto de este viaje fue su trabajo *A journey through Spain in the years 1786 and 1787*, London, 1791-1792.

entenderlo, por lo que lo consideraron inferior al estilo clásico que ellos conocían bien. Aún así, la Alhambra no dejó de sorprenderles. Swinburne define su primer encuentro con el edificio con un lenguaje que ya adelanta el romanticismo: “*On my first visit, I confess, I was struck with amazement, as I step over the threshold, to find myself on a sudden transported into a species of fairy-land*”²⁸.

Así pues, estos pocos viajeros que visitaron España durante el siglo XVIII adelantan la gran oleada de visitantes que se producirá en el siglo XIX y son precursores del interés por el conjunto nazarí. Aun así, sus escritos y su forma de entender la ciudad fueron muy diferentes a la forma en la que lo hicieron los viajeros románticos. ¿Por qué este cambio?, ¿qué paso para que de repente hubiera una oleada tan grande de visitantes?

Como hemos mencionado anteriormente, la Guerra de Independencia fue determinante para la llegada no sólo de personal diplomático sino también de soldados que llegaron a combatir en la guerra y descubrieron un país del que se quedaron prendados y al que volverían más tarde con sus familias, como fue el caso del General británico Richard (o Ricardo) Ward, quien tras luchar en la *Peninsular War* ayudando a las tropas españolas fue premiado con la concesión del Soto de Roma, donde volvió durante algunas temporadas en esta época²⁹. Pero no solo la situación político-económica influiría para colocar a España en los itinerarios del viaje del siglo XIX. Quizás más definitorio fue el desarrollo de la apasionante corriente literario-artística del romanticismo, que iba tomando cuerpo en aquel momento y que cambió las prioridades y el gusto de los viajeros a la hora de elegir sus destinos de viaje.

No vamos a definir en profundidad el romanticismo ya que ha sido un movimiento cultural ampliamente estudiado³⁰, pero es importante comprender por qué es determinante para nuestro propósito. El romanticismo es considerado por muchos autores como ese movimiento continuo en el tiempo, que a veces aflora y otras veces está oculto. Es un movimiento cultural heterogéneo y sutil, que dio un impulso vital a todas las manifestaciones

28 SWINBURNE, Henry, *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*, London, 1787, p. 276.

29 ESCORIZA, Emilio, *British artists in Granada 1801-1931. Helping to Guild a new identity*. Conference delivered at the Victoria & Albert Museum, 12 January 2016.

30 Véase entre otros: HONOUR, Hugh, *Romanticism*, London, 1927; CLARK, Kenneth. *The romantic rebellion: romantic versus classsic art*, London 1973; HENARES CUELLAR, Ignacio, *Romanticismo y teoría del arte en España*, Madrid, 1982; NAVAS RUIZ, Raúl, *El romanticismo Español*, Madrid, 1982; CALVO SERRALLER, Francisco, “Los viajeros románticos franceses y el mito de España” en GALÁN, Eva; NAVARRO LABRAT, Carmen; TORRE, Purificación de la, y GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (coords), *La Imagen romántica del legado Andalusi*, Granada, 1995, pp. 139-143; HERNANDO, Javier, *El pensamiento romántico y el arte en España*, Madrid, 1995; ARNALDO ALCUBILLA, Francisco Javier, *El movimiento romántico*, Madrid, 2000; REYERO, Carlos, “Gue-rilleros, bandoleros y facciosos: el imaginario romántico en la lucha marginal”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* nº 20, Madrid, 2008, pp. 143-156.

del hombre, y conformó un talante, una manera especial de vivir la vida, dominada por el sentimiento. A la razón que había dominado en la época ilustrada anterior, se opondrá ahora el corazón, los impulsos y lo personal, sentimientos que convertirán a la literatura y al arte en algo subjetivo dependiente de cada individuo. Por eso, se podría decir que existió una gran variedad de romanticismos, las cosas ya no eran blancas o negras, todo se llenó de color y de matices, que hicieron del gusto algo ecléctico, moldeable y cambiante.

Hasta el momento, el clasicismo había marcado las pautas en la creación artística, pero con el romanticismo, entró en crisis. Se comenzaron a valorar manifestaciones artísticas que estaban al margen de academicismo, y se abrió un nuevo abanico de posibilidades estéticas que incluían estilos hasta entonces denostados, como el medievalismo³¹. El romántico vuelve su vista al pasado buscando los valores tradicionales y las motivaciones ya olvidadas que estaban en la esencia misma de cada pueblo, lo que lleva a una búsqueda de la evasión de la realidad. Hastiados de sus circunstancias y de su entorno a partir del desarrollo de la Industrialización y la modernización de las ciudades, que llevaba a la homogeneidad, los románticos buscan la lejanía física y temporal. Es por esto que se vuelve la vista a Oriente y al pasado, en concreto a la Edad Media, que se va a convertir en un referente para el espíritu romántico y en la gran protagonista estilística del siglo XIX.

El romanticismo fue algo muy efímero, y de la misma manera que surgió rápidamente se desvaneció. Se puede situar su inicio en los últimos años del siglo XVIII con figuras como François-René de Chateaubriand; su auge hacia 1830 y solo siete años más tarde se ven los primeros signos de su declive, aunque se puede considerar extinto en 1850. Autores como Cristina Viñes creen que este movimiento, aunque su auge es corto, tiene un periodo de gestación que se hunde en las últimas décadas del siglo XVIII y un largo prólogo que llega hasta los inicios del siglo XX en Granada, que completamente extasiada de romanticismo, y cómo ciudad de referencia para los viajeros, es un ejemplo de la larga duración de este fenómeno, por ser considerada como una de las ciudades románticas por excelencia³².

España fue clave para el romanticismo, pues cumplía con todas las características que perseguía el romántico: lo pintoresco de sus paisajes y sus gentes, la cultura arraigada en un pasado exótico y diferente, el arte y arquitectura que plagaba los paisajes españoles de ruinas evocadoras, el pasado hispano-musulmán, etc, fueron los principales atractivos que despertaron la admiración por España. Dentro de esta fascinación, Andalucía ocupa un lugar especial. Los viajeros románticos descubrieron en Andalucía un lugar soñado y

31 GARCÍA ALCÁZAR, Cristina, “La huella romántica en la restauración monumental decimonónica” en *Anales de la Historia del Arte*, nº 1, 2011, pp.197-210, p. 200.

32 VIÑES MILLET, Cristina, “La Alhambra que fascinó...” *Op.cit.*, p. 170.

mágico, expresión absoluta del mundo que buscaban. En este gusto por el sur de España es determinante la influencia del arte Islámico, cuyas características plásticas representaban los valores opuestos al clasicismo predominante durante la Ilustración. Además, los viajeros consideraban a los andaluces como la viva imagen de los musulmanes que vivieron allí en el pasado.

España empezó a jugar un papel destacado en el descubrimiento de Oriente, ya que se convirtió en el lugar ideal donde conocer el legado oriental sin salir de Europa.

La cultura andaluza, sus costumbres, bailes, fiestas, etc., eran también relacionados con la herencia musulmana en la percepción de los visitantes. Todas estas características andaluzas ofrecían lo diferente, nuevo y peculiar a unos viajeros que llegaban de sociedades cada vez más parecidas y codificadas por la era moderna y la industrialización. Las vestimentas andaluzas distaban mucho de los trajes de moda en Europa y la música era bien diferente a la que se escuchaba en teatros o salas de baile de Francia o Reino Unido. Andalucía era para ellos un oasis dentro de un mundo que cambiaba y se transformaba demasiado deprisa.

Junto con Córdoba y Sevilla, Granada fue una de las ciudades más visitadas en Andalucía. Granada es una ciudad especial en la que se unen una naturaleza desbordante, el agua, la vega, con un arte ecléctico representado por diferentes estilos, y unos pintorescos tipos populares. El investigador Melchor Fernández Almagro lo define muy bien cuando dice:

“No era Granada ciudad donde los románticos tuviesen que rebuscar temas propios del nuevo gusto, ni siquiera los pretextos para que la fantasía actuase: tan pródiga es siempre Granada en sugerencias literarias de cualquier género y estilo”³³.

Pero por encima de todas estas características que atrajeron a los viajeros, Granada tenía un elemento determinante que la diferenciaba de las demás, la Alhambra. La Alhambra unificaba todos los deseos que empujaban al romántico en su viaje y es en el siglo XIX, “cuando la fortaleza se había hecho jardín y el palacio reliquia”³⁴, cuando los viajeros hacen de la Alhambra el monumento romántico por excelencia. El pasado glorioso musulmán, lo ruinoso de su estado, la mezcla de naturaleza y arquitectura, sus estancias plagadas de fuentes y su evocadora arquitectura se unían a la cantidad de cuentos y leyendas que circulaban sobre los palacios nazaríes, e hicieron de la Alhambra el destino preferido de gran cantidad de visitantes desde el siglo XIX hasta nuestros días. Además, las ruinas de

33 FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor, *Granada en la literatura...Op.cit.*, p.69.

34 VIÑES MILLET, Cristina. “Viajeros en la Alhambra: el Peinador...” *Op.cit.*, p. 164.

Granada eran huellas de una gran civilización pasada, la musulmana, que representaba lo exótico y lo desconocido. Para los viajeros románticos, las pintorescas gentes de Andalucía estaban aún ancladas en ese pasado musulmán, lo que les resultaba todavía más atractivo.

Cuando germina la popularidad del palacio nazarí, los románticos ya habían descubierto Oriente y el arte islámico. Este descubrimiento se produjo de manera parecida al descubrimiento de España, gracias a las conquistas de Napoleón, quién decidió invadir Egipto entre 1798 y 1801. Napoleón llegó a Egipto no sólo acompañado de sus tropas, sino también de una gran cantidad de gentes de letras, científicos, artistas, todos ellos dispuestos a estudiar y entender la cultura del pasado egipcio. Los acompañantes estudiaron la cultura, el arte y la ciencia del país, labor que cristalizó en una serie de publicaciones divulgativas como *Description de l'Égypte*³⁵. Pero ciudades como El Cairo no solo estaban repletas del arte de los faraones, sino que también encontraron arte islámico. Los franceses dibujaron y estudiaron el arte fatimí y mameluco de Egipto, siendo éste el primer contacto con el arte islámico que llegó a la Europa del XIX.

Hubo gran cantidad de viajeros que decidieron realizar un viaje por Oriente que incluía ciudades como Estambul, El Cairo o Bagdad. Además, muchas de estas ciudades fueron visitadas de manera accidental, ya que estaban en el camino hacia Tierra Santa, que era realmente la meta de muchos de estos viajeros. Pero cuando la situación en África y Oriente Medio empezó a ser un poco más inestable, alrededor de la segunda década del siglo XIX, Europa buscó ‘lo oriental’ en la seguridad de Occidente, y España, uno de los países más occidentales del continente, se convirtió en el ‘nuevo oriente’.

En los relatos de los viajeros románticos encontramos repetidamente el término “oriental”, que será así mismo determinante para la relevancia que alcanzó la Alhambra en el siglo XIX. “Oriente” para los románticos significaba la huida a lo lejano y desconocido, era un mundo diverso, ajeno a la monotonía del día a día de la sociedad occidental insatisfecha con su presente. Podríamos decir que Oriente no era un lugar físico en concreto, era el Norte de África, Arabia, Venecia, Turquía, España, incluso Grecia tras la guerra de liberación (1821-1829). Oriente era allí donde la riqueza cromática, la sensualidad, la evocación de lugares mágicos y el pasado se unían para transportar al romántico lejos de la realidad cotidiana. El término de lo oriental, del que hablaremos en el siguiente apartado, cristaliza en las primeras décadas del siglo XIX, con obras como las del pintor Eugène Delacroix, los Dumas o Victor Hugo. Este último escribió una colección de poemas titulada *Les Orientales*, que configurará el carácter de lo oriental, uniéndolo a la

35 VV.AA. *Description de l'Égypte ou recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française*, Paris, 1809-1829. Hemos manejado la edición de Taschen de 2002.

historia de Andalucía³⁶. Así, los románticos encontraron la máxima representación de lo oriental en el palacio de la Alhambra, un monumento que alcanzó fama internacional al ser equiparado por los propios viajeros con otros famosos enclaves a los que se “peregrinaba” en busca de sensaciones espirituales: “me embarco solo en mi peregrinaje [...] ya que la Alhambra es para el viajero que va a Andalucía, lo que el Santo Sepulcro es para el peregrino en Jerusalén”³⁷.

Andalucía y Granada en concreto fueron así la representación de aquello que más anhelaban los románticos, el pasado glorioso en un enclave oriental. Granada representaba la mayoría de los ideales y valores que los románticos venían buscando a España, daba margen para la reflexión histórica que se llevaba a cabo en aquel momento, pues representaba ese glorioso pasado, en contraposición con un penoso presente. Así, España se convirtió en uno de los principales países visitados por los viajeros y Andalucía en inspiración del romanticismo. La disposición del artista romántico, era la de mostrar el monumento como una ruina, poblada por personajes pintorescos, tipos andaluces, gitanos y personajes árabes que se mezclan en ella. La arquitectura era representada de manera exagerada, resaltando los motivos orientales e inventándolos cuando no los había.

El viaje a Granada se comenzó a codificar como el más popular en Europa y se generalizaron tres tipos diferentes de visitas que tenían como punto en común la Alhambra. Por un lado, encontramos a los viajeros que sólo iban a la Alhambra brevemente. Normalmente desembarcaban en Málaga o Gibraltar y ocupaban la mayoría del viaje en el trayecto de ida y vuelta desde Inglaterra para estar únicamente en la Alhambra un par de días, como es el caso de Elizabeth Grosvenor que llegó a Málaga en 1841 y alquiló un carruaje por siete días, cuatro de los cuales los empleó en el viaje de ida y vuelta a Granada³⁸.

Por otro lado, se documentan los viajeros que estaban realmente interesados en conocer el monumento nazarí. Estos solían quedarse en la Alhambra varios meses, o incluso años, llegando en ocasiones a habitar en el mismo palacio, como fue el caso de Washington Irving.

Finalmente puede hablarse de los viajeros que llegaban a España tras haber visitado Oriente Medio, y consideraban Granada y Andalucía la mejor manera de concluir su viaje

36 Cif. HENARES CUÉLLAR, Ignacio, *Op. cit.*, p 20.

37 DUNDAS MURRAY, Robert, *Cities and Wild of Andalucía*, London, 1849, pp. 170-171.

38 KRAUEL HEREDIA, Blanca, “Peregrinación británica...” *Op.cit.*, pp. 79-84. Ver también: GROSVENOR, Elysabeth Mary, *A narrative of a Yacht Voyage in the Mediterranean during the Years 1840-41*, London, 1842, y el trabajo de María Antonia LÓPEZ-BURGOS, *Viajeras en La Alhambra*, Sevilla, 2007.

por Oriente, entre estos se encuentran el grabador David Roberts, el pintor John Frederick Lewis, Owen Jones (1809-1874) o Jules Goury (1803-1834).

Una vez en el palacio, fue común en la visita de viajeros, el acompañarse de un guía local. Los hubo célebres, que quedaron immortalizados en las páginas de los relatos románticos, como es el caso de la señora apodada la “Reina Coquina”, una anciana residente de la Alhambra que en los primeros años se dedicó a guiar a los viajeros, o Mateo Jiménez, quien ganaría gran fama al ser el guía que dejó plasmado Irving en su libro *Cuentos de la Alhambra*. Mateo Jiménez llegó a ser muy famoso entre los viajeros, quienes buscaban sus servicios como guía de la Alhambra. Otro personaje relevante fue Manuel (o Emmanuel) Bensaken, gibraltareño que fue un conocido guía entre los turistas, especialmente para los ingleses, pues presentaba las credenciales de haber trabajado para Richard Ford quien se refiere a él en su libro como “mucho más de fiar que el truhán Mateo Jiménez³⁹”, porque además hablaba la lengua de Shakespeare.

La fama de Mateo Jiménez se plasma en las palabras de la viajera británica Isabella F. Romer (?-1852) que llega a Granada en el verano de 1842:

*“Ever since the graphics sketches of that most delightful of all chroniclers, Washington Irving, have rendered the history of the Alhambra [...] a subject familiar to all English readers, it has been the first aim of all English travellers arriving to Granada to secure to themselves the attendance of Mateo Ximénez, that ‘hijo de la Alhambra’, who thanks to the descriptive talent of his distinguished patron, has become known to fame not only as the best cicerone of that most interesting spot, but as the best authority to appeal to for all the legendary lore and “Old-world gossip” that are identified with its deserted halls and Powers”*⁴⁰.

Mateo Jiménez y Manuel Bensaken están activos entrada la segunda mitad del siglo XIX. El viajero británico G.W. Clarke (1821-1878) se los encuentra en su viaje a Granada en 1850. Este viajero nos comenta que Mateo Jiménez era considerado un erudito por los habitantes de la Alhambra, y que su hijo seguía la tradición familiar y también ofrecía sus servicios como guía a los visitantes de la Alhambra⁴¹. La mayoría de estos personajes no eran más que charlatanes que fueron lo suficientemente avisados como para reconocer

39 Ford cree que Mateo Jiménez es un “charlatán y un bruto [...] profundamente ignorante en todo lo que no sea historia puramente local y las baladas locales, en las que cree a pies juntillas” FORD, Richard, *Handbook for travellers in Spain and readers at home, London, 1845*. Para esta cita hemos manejado la traducción de Jesús Pardo de 2008, pp. 376 y 378.

40 ROMER, Isabella F., *The Rhone, the Darro and the Guadalquivir, a summer ramble in 1842*, London, 1843, p. 3.

41 CLARK, William George, *Gazpacho, or, summer months in Spain*, London, 1851, pp 101.

la gran oportunidad de ganarse un dinero guiando a los confiados viajeros a través de la Alhambra. Ninguno tenía un serio conocimiento del lugar y su historia, y en ocasiones ayudaron a engrandecer la leyenda de la Alhambra con las historias fantásticas, en su mayoría inventadas, que contaban a los inocentes viajeros.

Lo andaluz fue tan popular que traspasó las fronteras de Andalucía para convertirse en representación de todo lo español. Los tipos, costumbres y clichés andaluces pasaron a definir la visión de España y los españoles en el extranjero. Este interesante fenómeno se vio acentuado por el hecho de que se empezó a relacionar a Andalucía, y por lo tanto a España, con el Norte de África. Ford llegaría a decir en su famoso Handbook for travellers to *Spain and Readers at home*, que Europa acaba en los Pirineos y más allá solo esta África⁴². Para la escritora Cecilia Bolh de Faber (1796-1877) Andalucía es “la parte de España que aún es genuinamente española”⁴³. Este interesante comentario nos da las claves de la tendencia a identificar lo español con lo andaluz. Andalucía era la tierra prometida, salpicada del pasado oriental y anclada en las viejas costumbres, por el contrario, Madrid, y otras principales ciudades españolas, empezaban a modernizarse. La industrialización y el progreso del que huían los románticos no habían llegado aún a Andalucía. Como consecuencia de estos cambios y la modernización de país, se generará en la segunda mitad del siglo, por parte de algunos viajeros como el Barón Charles Davillier⁴⁴, escritor y coleccionista, un sentimiento de protección hacia Andalucía, para evitar su destrucción con la llegada de la modernidad.

La evolución de España también afectó a la visión de los viajeros de la segunda mitad de siglo, quienes llegaron tras haber experimentado la idea de España plasmada en las obras de los viajeros anteriores. Esta circunstancia queda patente con sólo mirar algunos de los grabados e ilustraciones con los que acompañaban sus relatos que, aunque muy ricos en detalles jugosos e interesantes sobre todo tipo de temas, desde la vestimenta y las costumbres hasta el número de columnas y el color de las paredes, presentan ciertos detalles que ponen de manifiesto su gusto por dramatizar lo representado: las colinas son más altas y picudas, los bosques más cerrados, las columnas y techumbres más delgadas y elevadas y todo es mucho más ruinoso. Además, los paisajes se pueblan de todo tipo de personajes fantásticos basados en su idea del pasado musulmán, mezclados con tipos populares andaluces. Esta situación despierta el desencanto de algunos de los viajeros que llegaron más adelante, como Théophile Gautier que resume su decepción en estas líneas escritas a mediados de siglo:

42 FORD, Richard, *Handbook for travellers...Op.cit.*, p. 120.

43 Cif. MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis, *La imagen de Andalucía...Op.cit.*, p. 9.

44 Su principal obra fue *Voyage en Espagne*, Paris, 1857.

“Los grabados ingleses y los numerosos grabados que se han publicado del patio de los Leones solo dan una imagen bastante incompleta y muy falsa: casi todas carecen de proporciones y con el sobrecargo que necesita para dar una idea de los infinitos detalles de que consta la arquitectura árabe, hacen pensar en un monumento de mucha más importancia”⁴⁵.

1.1.1. La imagen idílica de la Alhambra que transmiten los primeros viajeros.

En las décadas iniciales del siglo XIX, los viajeros empezaron a considerar España como un destino factible, y los primeros visitantes llegan a Granada en dos oleadas diferentes. La primera de ellas estaba integrada por viajeros europeos, sobre todo británicos, que llegaron en la década de los 30, entre ellos Henry David Inglis, escritor e hispanista (muy interesado por la obra cervantina), también conocido por su seudónimo Derwent Conway (1795-1835) y Richard Ford (1796-1858), que incluso vivió en El Generalife y publicó en 1844 su *A Handbook for travellers in Spain and readers at home (Manual para viajeros por España y lectores en casa)*, el arquitecto Owen Jones (1809-1874)⁴⁶, además del americano Washington Irving que llegó un poco antes. Más tarde, cuando el orientalismo vivía su pleno apogeo, entre las décadas de los 40 y los 50 llegaron los franceses: entre los más relevantes, el periodista, poeta y fotógrafo Théophile Gautier (1811-1872), que en 1843 publicó su *Voyage en Espagne* o los Dumas: Alexandre, el padre (1802-1870), que escribió entre 1847 y 1848 cinco volúmenes en los que relató su viaje por España, presentado en forma epistolar, con el título *Impressions de voyage. De Paris à Cadix* y el hijo, de igual nombre, (1824-1895), que acompañó a su padre. Una segunda oleada de viajeros a Granada, se documenta a partir de los años 60, cuando mejoran las comunicaciones y el tipo de viajero cambia, abriéndose la visita a otro tipo de clases sociales como veremos más adelante, que desembocará en el fenómeno del turismo de masas como lo conocemos hoy en día.

La división cronológica de los viajeros es interesante ya que encontraremos claras diferencias entre unos y otros. No hay una fecha precisa que podamos utilizar para distinguir las dos etapas, pero sí es factible detectar varios elementos que apoyan la idea de que existe una gran diversidad entre los primeros viajeros y los que llegan en las últimas décadas del siglo XIX. Los primeros llegan a una Andalucía virgen, un lugar anclado en el tiempo, aun sin descubrir, empapado de tradiciones propias y alejado de Europa. Todo es nuevo y diferente para estos primeros visitantes.

45 GAUTIER, Théophile, *Voyage en Espagne*, París, 1843,p. 125.

46 Hablaremos de Owen Jones en otro capítulo con más profundidad, en el contexto del alhambrismo, aunque es contemporáneo a estos autores.

Esta primera oleada de viajeros estará caracterizada por el descubrimiento, la sorpresa. Se encuentran con un país nuevo, desconocido y fascinante. Es una etapa muy rica en literatura de viaje, relatos que luego serían publicados en sus países de origen, dando a conocer la España que ellos vivieron. La importancia de estos relatos no es sólo literaria, sino también documental por las descripciones que encontramos en ellos. Contienen una valiosísima información sobre la cultura, las gentes, las costumbres e incluso el arte de la época. Si bien cometieron errores y muchas veces escribieron una versión distorsionada de la realidad, al dejarse llevar por el empuje del espíritu romántico, a ellos se les debe una gran cantidad de información relevante respecto a España y en concreto de Andalucía en el siglo XIX, especialmente relacionada con las costumbres y la cultura popular, temas que no eran parte de los relatos de viaje ilustrados anteriores al romanticismo. Así como los viajeros ilustrados aportaron descripciones concretas sobre la política o la economía, los viajeros románticos nos dejan un vasto catálogo de las vestimentas típicas, las festividades y festejos, la música, en definitiva, la cultura que ellos contemplan.

A partir de la segunda mitad, y en especial de 1860 y 1870, se advierte un cambio en el viaje y en los viajeros que visitan Granada. Este cambio se debe a varios factores. Por un lado, los transportes han mejorado bastante desde principios del siglo, ahora es mucho más fácil, cómodo y barato desplazarse entre ciudades, y hacia mediados de siglo se empieza a implementar el ferrocarril que sustituye a las lentas y pesadas diligencias en las que se hacía el viaje con anterioridad. Además, los alojamientos han mejorado y se ha aumentado la oferta en la ciudad, que empieza a ver en los turistas una importante fuente de ingresos. Esta eclosión se adivina al echar un vistazo al cambio que experimentó la Calle Real de la Alhambra durante el siglo XIX, ya que a mediados de siglo una gran cantidad de sus casas estuvieron destinadas a negocios turísticos, fondas, hoteles, tiendas de recuerdos o estudios fotográficos⁴⁷.

Por otro lado, los viajeros que llegan en esta época, saben de forma previa al viaje lo que quieren ver y lo que van a experimentar. Han leído obras sobre España en sus países de origen y vienen con unas ideas preconcebidas de la cultura, las gentes y el arte. Esto creará experiencias decepcionantes para muchos visitantes, pues bajo la óptica de los libros románticos, España estaba plagada de ciudades ancladas en el pasado; pero lo cierto es que la modernización también estaba llegando a las ciudades andaluzas, y esto provocaba la decepción en los viajeros, al encontrarse una sociedad mucho más avanzada, parecida a la que dejaban atrás en su país de procedencia.

47 ESCORIZA, Emilio, “British artists in Granada 1801-1931. Helping to Guild a new identity”... *Op.cit.,(conferencia)*

Además, en esta segunda etapa, la búsqueda de “lo oriental” se había cristalizado. Ya se utilizaban términos como el de “Oriente Próximo” u “Oriente Medio”, lo cual denota una visión occidentalizada que se empezaba a crear en el mundo, pues no existe una Europa Media, o Próxima. El concepto occidental de “lo oriental” que tanto criticará un siglo después Edward Said⁴⁸ ya comenzaba a tomar forma y Andalucía era ya parte de “lo oriental” en el imaginario europeo. Incluso hay que tener en cuenta que, debido a la peligrosidad de viajar a países más orientales, Andalucía se convirtió en “el Oriente” más accesible, por lo que se erigió en uno de los lugares más visitados por los europeos de la segunda mitad del siglo XIX que era precisamente eso lo que buscaban.

Los viajeros llegarán a Andalucía desde muy distintas partes del mundo, en especial de Europa, América y Rusia. Es verdad que España fue un destino especialmente popular para británicos y franceses, para los que además resultaba un lugar más accesible y cercano. También comienzan los viajes realizados por eruditos y artistas españoles, aunque, como destaca Cristina Viñes Millet⁴⁹, se aprecia un fenómeno curioso y es la gran diferencia existente entre los viajeros extranjeros que vinieron a España atraídos por la curiosidad y el placer de viajar, y los viajeros españoles movidos por objetivos más prácticos, como realizar descripciones de lugares o viajes de carácter político. La visión de los españoles va a ser bastante diferente a la de los extranjeros. Encontraremos una mezcla entre el orgullo por ser un país que atrae a tantos visitantes, y la “vergüenza” de contemplar cómo la idea de España y su cultura se ven reducidas a la visión simplista y estereotipada que se construyó de Andalucía.

La llegada a la Península se realizaba de diferentes maneras. Unos la hacían por tierra, cruzando los Pirineos, otros por mar, normalmente atracando en los puertos de Gibraltar (bajo dominio británico desde 1713) y Málaga. Quizás muchos de los ingleses decidieron entrar en España a través de Gibraltar, que era colonia inglesa, gracias a las facilidades que les eran ofrecidas a su llegada. Así lo hicieron especialmente los soldados británicos, ya que Gibraltar fue una base británica en el siglo XIX.

Hay que tener en cuenta además que algunos viajeros que llegaban a España, en especial muchos británicos, lo hacían por razones de salud, ya que en el siglo XIX se popularizó la idea de que los climas templados, como el andaluz, ayudaban en la curación de algunas enfermedades crónicas. Así es, por ejemplo, cómo llegó a Sevilla y Granada Richard Ford, a quien le sugiere el cónsul británico en Málaga que el buen clima andalusí ayudará mucho a la delicada salud de su mujer Harriet⁵⁰.

48 SAID, W. Edward., *Orientalism*, London, 1978.

49 VIÑES MILLET, Cristina, *Granada en los libros... Op cit.* pp. 61.

50 FORD, Richard, *The letters of Richard Ford*, 1797-1858, London, 1905, To Addington, 1884, pp. 31

La primera gran oleada de viajeros románticos a nuestro país se produce entre las décadas de los años 30 y 40 del siglo XIX. Estos viajeros, como Richard Ford, normalmente cruzaban los Pirineos desde Francia y recorrían temporalmente por la Península, pero todos tenían como meta Andalucía, donde solía pasar temporadas más largas.

Dentro de este gusto por el pasado andalusí, la Alhambra fue centro y obsesión de la mayoría de estos viajeros. La Alhambra significaba ese monumento varado en el tiempo, en un tiempo de moros y leyendas que reunía todas las características de aquello hacia lo que los románticos se sentían más atraídos. Además, invitaba a la reflexión histórica por la inevitable comparación entre su glorioso pasado y el estado decadente en el que se encontraba en el siglo XIX.

Los viajeros franceses fueron los primeros en llegar a Granada en el siglo XIX. Las relaciones entre Francia y España son quizás más tumultuosas que entre España y Gran Bretaña. El hecho de ser vecinos ha influido de manera positiva y negativa durante la historia. A finales del siglo XIX el bloqueo cultural y político de Francia dejó a España fuera de los itinerarios de los viajeros del *Grand Tour* y asentó el gran mito de que Europa empieza en los Pirineos⁵¹. Las malas relaciones con el país vecino, hacían que los franceses consideraran España como un país atrasado, que le había dado la espalda a la modernidad, con mal gobierno y regido por una religión católica que sometía a base de dogmas a la perezosa población española. Aun así, el país vecino despertaba el interés de los franceses, y grandes personajes de la cultura francesa se empezaron a fijar en el país vecino. Voltaire (1694-1778) ya escribía en correspondencia con el viajero inglés Sherlock en 1766: “España es un país del que sabemos tan poco como de las regiones más salvajes de África. Pero no vale la pena conocerlo⁵²”.

Por otro lado, los franceses son también los grandes protagonistas del descubrimiento de España, pues solo bastó una generación de viajeros intelectuales para que España se pusiera de moda en el país vecino, y fue ese desconocimiento y rechazo anterior lo que más llamó la atención a los viajeros románticos franceses. El interés por lo español se vio incrementado a partir de la segunda mitad del siglo, cuando tuvieron lugar algunos acontecimientos, como la boda de la infanta Luisa Fernanda (1832-1897), hermana de Isabel II, con Antonio de Orleans (1824-1890), hijo del monarca francés Luis de Orleans (1773-1850). Con motivo de esta unión acudió a España una gran comitiva de personalidades del

51 CALVO SERRALLER, Francisco, *Op.cit.*, p.139

52 Cif. SOLER PASCUAL, Emilio, “El trabuco romántico. Los viajeros franceses y bandoleros españoles en la Andalucía del siglo XIX”, en BRUÑA CUEVAS, Manuel; CABALLOS BEJANO, Mª Gracia; ILLANES ORTEGA, Inmaculada; RAMÍREZ GÓMEZ, Carmen y RAVENTÓS BARANGÉ, Anna (coords.), *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*, Sevilla, 2006, pp. 687-699, p. 688.

país vecino, entre ellos Gautier y Alexandre Dumas, de los que hablaremos más adelante. Así mismo, despertó gran interés la posterior boda de Eugenia de Montijo (1826-1920) con Napoleón III. Estos enlaces contribuyeron a que lo español se hiciera muy popular entre la corte y la alta sociedad francesas⁵³.

Uno de los primeros viajeros franceses que deja constancia de su visita a la Alhambra es **Alexandre Laborde**⁵⁴ (1773-1842) que llegó a España en 1800 y no necesitó de guía local ya que su llegada a Granada fue parte del comité que acompañó a Luciano Bonaparte en su misión diplomática a España para establecer relaciones con el gobierno de Godoy con anterioridad a la Guerra de Independencia. Por lo tanto, sus escritos se pueden considerar un nexo entre el estilo más riguroso de los ilustrados y los relatos románticos. Laborde permaneció en España durante seis años en los que viajó por todo el país acompañado de varios dibujantes como Vauxelles, Ligier o Moulinier. En su obra, los dibujos y grabados relativos a la Alhambra son evidentes copias casi literales de algunos de los dibujos de las *Antigüedades Árabes*, añadiéndose algunas novedades puntuales de interés arquitectónico⁵⁵.

Hijo del banquero de origen español Jean-Joseph Laborde, quien fue guillotinado durante la revolución francesa, Alexandre Laborde fue un gran político que desempeñó diferentes cargos de importancia durante su vida. Su obra más famosa de temática española es *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, 1806-1820, obra que casi le llevará a la ruina, ya que su publicación coincidió con el inicio de la Guerra con España y por lo tanto no cuenta con el apoyo del gobierno español, por lo que tiene que financiar la obra con su dinero casi por completo. Esta obra es además una obra coral, en la que él firma como autor, pero en la que colaboraran muchos otros autores y dibujantes.

En sus escritos aún se puede vislumbrar el estilo Ilustrado de relato de viaje, habla de la ciudad, el gobierno, población etc. Casi no se encuentran descripciones minuciosas, ni hallamos en sus escritos la ensoñación ni la fantasía de la etapa romántica posterior. Quizás lo más interesante es el relato sobre su experiencia de la Alhambra. Es uno de los primeros autores que destaca lo magnífico de su estructura y la describe como el monumento árabe más magnífico que el haya podido ver.

Uno de los factores que hace que los escritos de Laborde sean muy importantes para el estudio de la Granada del siglo XIX es que iban acompañados de grabados. Es interesante



Fig.2. Autre Salle de Bains á Grenade, Vauxelles (dibujante) y Schwartz (grabador) en Alexandre de Laborde *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, Paris, 1812. Colección del Archivo de la Alhambra y Generalife, AGAP/Colección de Dibujos /D-0045.

descubrir que estos grabados fueron realizados por diferentes artistas. En el caso de los que ilustran Granada, el grabador fue Vauxelles (Fig. 2). Éstos se alejan bastante de los que más tarde realizarían los viajeros románticos, y nos describe en ellos una Granada de inicios de siglo que dista mucho de la que veremos más adelante, ya que el estilo es totalmente diferente, tratando de ser más realista, son grabados más descriptivos. Uno de los más famosos sobre Granada es el que muestra el jarrón de las gacelas.

Uno de los viajeros que llegó en los primeros años del siglo XIX, fue el escocés **James Cavanah Murphy** (1760- 1814). Su estancia en España duró siete años, desde 1802 a 1809. Es inusual que un visitante estuviera tantos años en España, pero Murphy realizó un extenso viaje visitando muchas de las ciudades españolas, mientras que sus contemporáneos elegían únicamente las más atractivas, y realizaban viajes más cortos. Fruto de las investigaciones en estos años se publicará su obra “post mortem” en Londres, en 1815, *The Arabian Antiquities of Spain*⁵⁶, inspirada por las “Antigüedades Árabes de España” iniciativa de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando publicada en 1787⁵⁷. En su libro, Murphy incluye un catálogo de dibujos y grabados de monumentos islámicos en los que se plasma perfectamente esta tendencia de dramatización de la realidad (Fig. 3). En sus representaciones incorpora

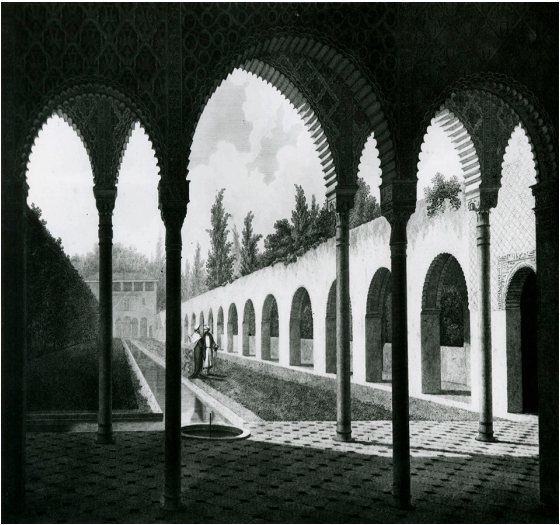


Fig. 3. Vista en perspectiva de los jardines del Generalife. Fotografía del grabado de la plancha XCV en *Arabian Antiquities of Spain*, de James Cavanah Murphy. Colección del Archivo de la Alhambra y Generalife, APAG /Colección fotográfica del Museo de Arte Hispano Musulmán/ F 008193.

53 MENDEZ RODRÍGUEZ, Luis, *La imagen de Andalucía...Op cit*,p. 28.

54 LABORDE, Alexandre, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne (1806-1820)*, Paris, 1818. Así como *Itinéraire descriptif de l'Espagne*, Paris, 1809.

55 Cif. ORTEGA VIDAL, Javier y SOBRINO GONZÁLEZ, Miguel, *Monumentos arquitectónicos de España. Palacio árabe de la Alhambra*, Madrid, 2007, p. 8.

56 CAVANAH MURPHY, James, *Arabian antiquities of Spain*, London, 1815.

57 Investigaremos este proyecto en más profundidad más adelante.

personajes anacrónicos ataviados a la morisca, en espacios de arquitecturas imposibles, con la perspectiva completamente distorsionada, magnificando los primeros planos y creando un aspecto de arquitectura esbelta y elevada, imitando la arquitectura gótica inglesa, que por aquel entonces se consideraba procedía del arte islámico⁵⁸.

Es por esta falta de rigor por la que fue duramente criticado posteriormente por Ford, aunque más tarde viajeros de la segunda mitad del siglo como Isabella F. Romer, utilizaron su libro como guía de viaje. Murphy no se puede considerar como un pleno romántico. Además, su visión de la arquitectura es muy superficial, y en muchas ocasiones poco acertada, sin un acercamiento preciso al entendimiento de la Alhambra. Sin embargo, su obra es de gran importancia pues sirve para dirigir la atención del público europeo hacia las antigüedades árabes de España y en especial hacia la Alhambra, por primera vez en el siglo XIX.

Otro ilustre francés que llega a España antes de que el viaje romántico estuviera codificado es el escritor y poeta **François-René de Chateaubriand** (1768-1848). Llegó a España tras su viaje a Oriente, desembarcando en Algeciras en marzo de 1807 y no paró en Granada durante mucho tiempo. En su relato de viajes sólo dedica un par de líneas a la ciudad, aun así, son unas líneas que se recordaran siempre, ya que considera que la Alhambra es para los españoles lo que el Partenón es para los griegos.

Está claro que la Alhambra tuvo un gran impacto en Chateaubriand, ya que una de una de sus obras más interesantes tiene como fondo la temática andaluza. *Les aventures du dernier Abencerage*⁵⁹ es una obra de corte romántico por excelencia, pero a pesar de que su título evoca una temática andalusí la ciudad de Granada y la Alhambra son sólo el marco ideal para su historia, y no forman parte de ella, ni siquiera la descripción de éstas es fiel a la realidad, es muy posible incluso que estuvieran basadas en los escritos de su compatriota Laborde.

Quizás el verdadero motivo del viaje a Granada de Chateaubriand fue encontrarse con la mujer que amaba, Nathalie Nailles o Natalia de Laborde, que por aquel entonces residía

58 Esta idea surgió en Inglaterra en el último cuarto del siglo XVII y su aceptación duró hasta las primeras décadas del siglo XIX. Uno de sus principales defensores e impulsores, fue el famoso arquitecto Christopher Wren (1632-1723). Wren creía que “*that what we know vulgarly called the Gothic, ought properly and truly to be named the Saracenic architecture redefined by Christians*” (WREN, Christopher, *Parentalia*, London, 1750, p. 306.) Wren, como muchos otros autores y arquitectos de su época, creía que las características formales y estilísticas de la arquitectura gótica, no eran otra cosa que la interpretación que arquitectos y artistas cristianos habían hecho del arte y la arquitectura islámica o sarraceno (como ellos la conocían en aquel momento). Sobre este tema véase. SWEETMAN, John, *The oriental obsession. Islamic Inspiration in British and American art and architecture 1500-1920*. Cambridge, 1991; RAQUEJO, Tonia, *El palacio encantado...Op.cit.*, pp.56-61.

59 CHATEAUBRIAND, Francois-René, *Les aventures du dernier Abencerage*, Paris, 1826.

en Córdoba. Sabemos que recorrieron la Alhambra juntos porque grabaron sus nombres en una columna de la Sala de Dos Hermanas, y muchos autores apuntan que la historia de amor que se desarrolla en *Les aventures du dernier Abencerage*, es en realidad una versión romántica y fantástica inspirada en su propia historia personal⁶⁰.

La visión de Chateaubriand de la Alhambra y lo oriental estuvo fuertemente influida por los escritos del gran poeta francés **Victor Hugo** (1802-1885). Hugo nunca viajó a España u Oriente. Todo su conocimiento de estos lugares venía de los libros que había leído. Aun así, en sus poemas sobre la Alhambra y Granada recogidos en su libro *Les Orientales*⁶¹ (1829), como *Grenade*, o *Les Djinns*, habla de una Alhambra evocadora de los paraísos orientales más mágicos y paradigmáticos del gusto romántico:

*L'Alhambra! L'Alhambra! Palais que les génies
Ont dore comme un rêve et rempli d'harmonies,
Forteresse aux créneaux festonnés et croulants,
Où l'on entend la nuit de magiques syllabes,
Quand la lune à travers les mille arceaux arabes
Sème les murs de trèfles blancs!*⁶².

Pero quizás el gran responsable de la visión romántica de la Alhambra es el americano **Washington Irving**⁶³ que dio a conocer el monumento nazarí al mundo entero, con sus publicaciones (Fig. 4). Irving⁶⁴ viajó a Granada en dos ocasiones, la más larga en 1829, cuando llegó con la intención de quedarse por un tiempo. Vivió en el palacio y se sumergió completamente en la vida de la Alhambra, trabando amistad con los personajes más pintorescos que la habitaban, como deja patente su marcha de la ciudadela para volver a Gran Bretaña:

60 GARCÍA GÓMEZ, Emilio, “Natalia de Laborde, Chateaubriand y España” en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 113, cuaderno II, Madrid octubre-Diciembre 1943, pp. 321-326, p. 325.

61 HUGO, Víctor, *Les Orientales*, Paris, 1829.

62 HUGO, Víctor, “Les Djinns” en *Les Orientales*, Paris, 1829.

63 IRVING, Washington *The Alhambra*, London, 1832. Hemos usado la edición introducida por Andre B. Myers. New York, 1972; IRVING, Washington, *Tales of the Alhambra*, Boston and New York, 1832

64 Washington Irving llegó a Madrid como diplomático para el consulado americano. No entraremos a hablar en detalle sobre la figura de Irving ya que ha sido profundamente estudiada. Véanse, entre otros trabajos, BOWERS, Claude G. *Las aventuras Españolas de Washington Irving*, Santiago de Chile, 1946; BROOKS, Van Wyck, *The World of Washington Irving*, New York, 1944; GARRICA, Antonio, *Washington Irving en Andalucía*, Sevilla, 2004; HILTON, Sylvia Lyn, *Washington Irving: un romántico entre Europa y América*, Madrid, 1986; IRVING, Washington, *Apuntes literarios*, traducción y prólogo de Miguel Álvarez Aguilar, Madrid, 2000; IRVING, Washington *The Alhambra*, London, Ed. 1896; IRVING, Washington, *Tales of the Alhambra*, Boston and New York, 1832; VVAA. *Washington Irving y la Alhambra. 1859-2009*, Catálogo de Exposición temporal en Granada, octubre 2009 – febrero 2010, Granada, 2009.

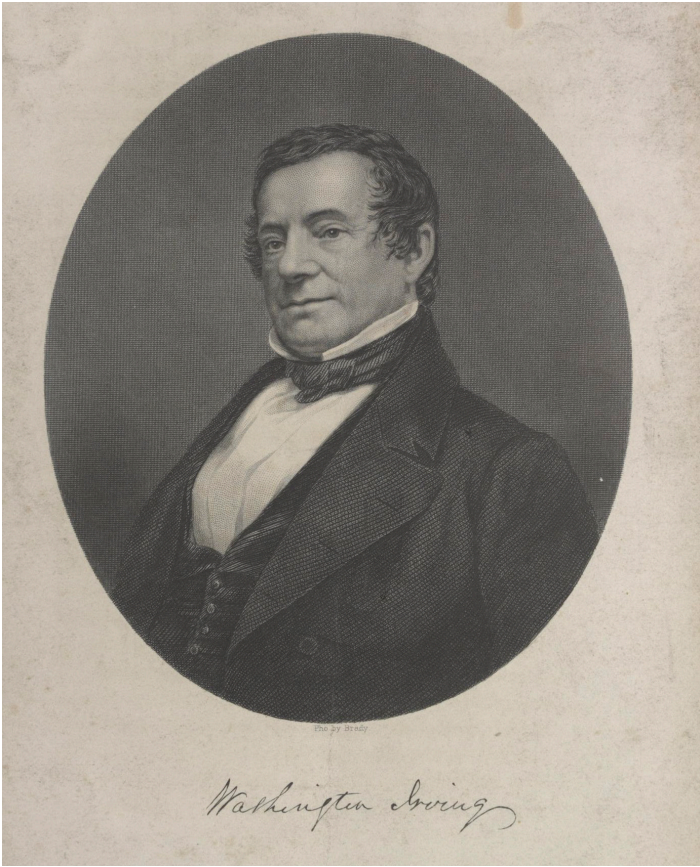


Fig. 4. Retrato de Washington Irving, Matthew B. Brady, mediados del siglo XIX, ©V&A, n° inv. S577-2015.

“I did not dare venture upon leaving-taking at the good dame Antonia’s; I saw the short heart of little Dolores, at least, was brim full and ready for an overflow. So I base a silent aduie to the palace and its intimates, and descended into the city, as if intended to return”⁶⁵.

De su estancia en la Alhambra saldrán dos de sus obras más celebradas sobre Granada, *Tales of the Alhambra*, publicado en 1832, y *The Alhambra*. Irving nació en Nueva York, se mudó a Londres en 1815; once años más tarde, en 1826, se trasladó de Londres a Madrid asumiendo el cargo de asistente de Mr. Alexander H. Everett, el cónsul americano en la ciudad, a quien había conocido en París en 1821. Más tarde pasará una temporada en Sevilla donde entabló contacto con el pintor escocés David Wilkie (1785-1841) con el que reside en esta ciudad durante 1828. Es quizás durante su estancia en Sevilla cuando se despierta su interés por lo oriental y pintoresco. Un año más tarde decide visitar Granada a donde llega en compañía de su amigo el príncipe ruso Dimitri Dolgoruki (1797–1867),

65 IRVING, Washington, *The Alhambra...*Op.cit., pp 423.

con quien firma en el libro de visitas de la Alhambra en 1829, que ellos mismos habían creado y que se convertirá en una de las primeras reliquias de la Alhambra, pues los viajeros ya en el XIX lo visitaban y en ocasiones buscaban arrancar la página donde se encontraba la firma de alguno de estos famosos visitantes⁶⁶ (Fig.5). Este libro es además una de las fuentes fundamentales del estudio de la Alhambra en el siglo XIX, ya que conserva los nombres de los principales personajes que la visitaron.

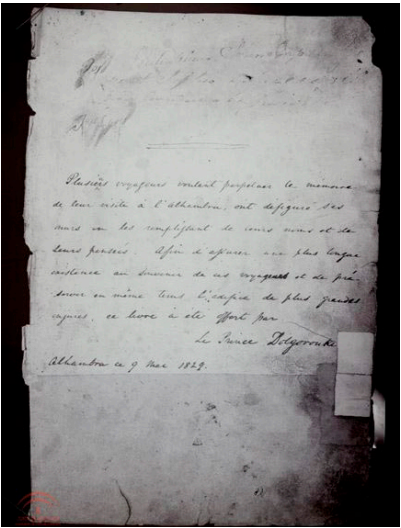


Fig. 5. Primera página del libro y firma del príncipe Dolgorovki, 9 marzo de 1829. Libro de Firmas de los visitantes de la Alhambra, fotografía de Manuel Torres Molina. Colección del Archivo de la Alhambra y Generalife, APAG/ Colección de Fotografías/ F-00475.

Irving consiguió un permiso del gobernador para residir en la Alhambra, tras una corta estancia en la posada de la Espada, en la Plaza de la Alhóndiga. Durante el periodo que pasó en la Alhambra se alojó primero en las habitaciones del gobernador, pero la mayor parte del tiempo lo hizo en las antiguas habitaciones que utilizo Carlos V, y que había renovado entre 1526 y 1528 para su luna de miel⁶⁷. Así narra su emoción al recibir su habitación en una carta a D. Dolgoruki:

“You remember the little suit bedrooms locked up, where the Italian artist worked who had been repairing the Alhambra. It is an apartment built either by Charles V or Philip, and terminates in the open gallery where Chateaubriand wrote his

66 MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis; PLAZA ORELLANA, Rocío; ZOIDO NARANJO, Antonio, *Viaje a un Oriente...* Op.cit., pp. 191

67 GÓMEZ ROMÁN, Ana María y RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, “En torno a las habitaciones de Carlos V en la Alhambra” en *Cuadernos de la Alhambra* n° 27, Granada, 1991, pp. 191-224.

name on the wall. I have taken possession of that apartment, and one room is very comfortable fitted up as my bedroom and study. I never had such a delicious adobe”⁶⁸.

Tales of the Alhambra de Irving, es uno de los libros más famosos de la época sobre Granada. Comenzó a escribir las primeras leyendas que forman este libro en su estancia en Sevilla en 1829 antes de que llegara por segunda vez a Granada ese mismo año, y se publicará en 1832⁶⁹. Su narrativa pintoresca, mágica, llena de relatos fantásticos sobre antiguos tesoros, mujeres bellas y romances imposibles, sentó las bases de la idea romántica de la Alhambra que tanto buscaban los viajeros y el desarrollo del gusto por la Alhambra en la sociedad europea de la época. Sus relatos basados en los de informadores directos a los que él llamaba “*the sons of the Alhambra*” definieron la imagen mítica de la Alhambra⁷⁰. La figura de Irving, y sus libros sobre la Alhambra serán determinantes para la fama de la ciudad de Granada. Influyó sobre muchos de sus contemporáneos, como Richard Ford, a quien conoció en Londres en la década de 1820 y animó a viajar a Andalucía.

En 1830 llega a Granada otro importante viajero, **Henry David Inglis**. Ya había visitado otros países europeos cuando llegó a España. Publicó un libro titulado *Spain in 1830* editado en Londres en 1831. En este libro narra sus experiencias en España durante el año que pasó recorriendo el país, en el que estuvo ocho meses. Llegó a Granada procedente de Málaga y se hospedó en la Fonda del Comercio. Cuando llega a la Alhambra sus primeras palabras sobre el monumento son de reproche hacia el estado de abandono:

*“The first morning after my arrival, I hastened to the Alhambra. I entered its precincts by the gate of Granada and found myself in a shrubbery, showing many marks of the unpardonable neglect with which all the magnificent monuments in Spain are treated by those who preside over the destinies of that ill-governed country”*⁷¹.

Inglis, abiertamente contrario a la iglesia católica y al Antiguo Régimen, era de la opinión como otros viajeros de que la Alhambra estaba siendo víctima de sus gobernadores.

68 “Letter from Washington Irving to Dolgoruki”. Alhambra,15 June 1829, in IRVING, Pierre M.,*The life and Letters of Washington Irving*, New York, 1883 pp. 393 y 394

69 GARNICA SILVA, Antonio “Los caminos de Washington Irving por Andalucía” en GARNICA SILVA, Antonio; LOSADA FRIEND, María y NAVARRO DOMÍNGUEZ, Eloy, De Colón a la Alhambra; Washington Irving en España, Granada, 2015, pp 15-37.

70 GONZÁLEZ ALCATUD, José Antonio, “Social memory of a World Heritage site: the Alhambra of Granada”, in *ISSJ International Social Science Journal* 62 (203)–(204), 2011, pp. 179–197, p. 181.

71 INGLIS, Henry D, *Spain in 1830*, London, 1831, p. 222.

En 1829 llega a Andalucía por primera vez el capitán de la marina británica **Samuel Edward (Widdrington) Cook** (1787-1856). Samuel Edward Widdrington, aunque su nombre real fue Samuel Edward Cook, y adquiriría el apellido Widdrington más tarde. Fue un escritor inglés, miembro de la Royal Society y de la Royal Geographical Society en Londres. Estuvo en Granada en varias ocasiones, la última en 1843. En esta primera visita viajó por varios lugares de España durante casi cuatro años y fruto de esta estancia publicaría *Sketches in Spain during the years 1829, 30, 31 and 32*⁷². Quizás es mucho más interesante para nosotros su segunda visita, cuando vuelve a Granada en 1843 y conoce a Rafael Contreras⁷³. Entonces publica *Spain and the Spaniards*, donde se interesa especialmente por las obras de restauración que se están realizando en la Alhambra y menciona en su relato la realización de una maqueta de la que hablaremos más adelante en el capítulo 3.

En 1832 llegó a Granada el pintor, fotógrafo y dibujante galo **Joseph-Philibert Girault de Prangey** (1804-1892). Girault de Prangey fue uno de los ilustradores franceses más famosos del siglo XIX. Además, fue pionero en la utilización de la fotografía. Realizó cerca de un millar de daguerrotipos durante su viaje por el Mediterráneo en el que visita Grecia, Siria, Egipto, Turquía y España, de esos daguerrotipos creará numerosas litografías. Visitó Sevilla, Córdoba y Granada, donde quedó totalmente fascinado por la Alhambra. Allí tomó notas, y realizó grabados que se materializarían más tarde en varios libros, entre los que destacan *Souvenirs de Grenade et de l’Alhambra: monuments Arabes et des Moresques de Cordoue, Séville et Grenade, dessinés et mesurés en 1832 et 1833*⁷⁴ (1836-39), y *Choix d’Ornaments Moresques a l’Alhambra*⁷⁵ (1832-33). La obra de Prangey sobre la Alhambra es muy relevante, porque se distancia un poco de las visiones más orientalistas, y se acerca a la Alhambra desde un punto de vista más científico, dejando alzados y secciones de los palacios de la Alhambra que servirían como referencia para otros estudiosos posteriores como Owen Jones⁷⁶ (Fig. 6).

Otro de los viajeros ingleses que visitó Granada es el hispanófilo **Richard Ford**⁷⁷. Como ya hemos comentado, tras una cena con el Cónsul inglés en Málaga, y debido a la salud delicada de su mujer, decide trasladarse a España en 1831, fijando su residencia

72 COOK, Samuel Edward, *Sketches in Spain during the years 1929,30,31 and 32*, London, 1834.

73 *Ibidem* p. 39

74 GIRAULT DE PRANGEY, Joseph-Philibert, *Souvenirs de Grenade et de l’Alhambra: monuments Arabes et des Moresques de Cordoue, Séville et Grenade, dessinés et mesurés en 1832 et 1833*, Paris, 1836-1839.

75 GIRAULT DE PRANGEY, Joseph-Philibert. *Choix d’Ornaments Moresques a l’Alhambra*, Paris, 1832-33.

76 GAMIZ GORDO, Antonio, *La Alhambra Nazari: apuntes sobre su paisaje y su arquitectura*, Sevilla, 2001, p. 84.

77 FORD, Richard, *Handbook for travellers...Op.cit; The Spanish bullfights*, London, 1858; *Gatherings from Spain*, London, 1846.

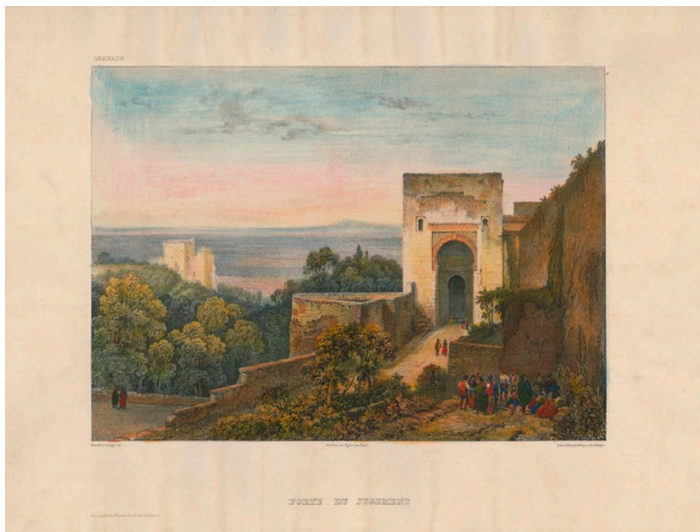


Fig. 6. *Porte du Jugement*, Girault de Prangey (dibujante), Bichebois (grabador), 1837. Colección del Archivo de la Alhambra y Generalife, APAG/ Colección de Dibujos/ D-0046.

primero en Sevilla y luego en Granada. Una vez decidida su marcha a España, escribió a su gran amigo Henry U. Addington (1757 – 1844), quien un año antes había sido nombrado *British Plenipotentiary* (o cónsul británico) en Madrid, que será un punto de apoyo importante en la Península y le introducirá en los ambientes políticos y culturales del país.

Como hemos visto, Ford llegó a conocer a Irving en Londres. Irving era por aquel entonces y desde 1829 Secretario de la Delegación Americana en la ciudad, fue él quien aconsejó a Ford que lo mejor al llegar a Granada era intentar hospedarse en la Alhambra como él había hecho unos años atrás. Aunque no tenemos ninguna prueba escrita de ello, pero es muy probable que Ford leyera las publicaciones de Irving sobre la Alhambra y Granada antes de su viaje.

Tras pasar el invierno en Sevilla, Ford decidió marcharse a Granada, pues las temperaturas serían más suaves. Gracias a una carta de recomendación que consiguió del Duque de Wellington, Ford y su familia consiguieron hospedarse en la Alhambra, primero en la Fonda del Comercio y más tarde en los Apartamentos del Gobernador en el Generalife, al cuidado de Francisca Molina, a quien Irving describió como la “Tía Antonia”.

Después se mudó a la llamada “Casa Sánchez”, que hoy forma parte del palacio del Partal. Durante esta estancia se hospedó con ellos **John Frederick Lewis**, con quien entabló una buena relación tras la estancia que compartieron en Sevilla, y quien realizó varios retratos de los diferentes miembros de la familia vestidos como andaluces. Lewis llegó a España cuando tenía 28 años en 1832. Era hijo del conocido grabador Frederick Christian Lewis. Comenzó su carrera como grabador de dibujos de animales, que llamaron la atención de George IV quien le contrato como tal. Lewis viajó a España en 1832,

Fig.. 7. *Courtyard at the Alhambra*, Frederick John Lewis. Colección Fitzwilliam Museum, Cambridge, n° inv. PD 4-1963



gracias a la mediación de Ford quien le consiguió una salvaguarda a través de Henry U. Addington. Lewis tendría una estrecha relación con los Ford, especialmente con Harriet, quien se piensa copió muchos de los dibujos de Lewis. También estableció relación con David Roberts, con quien mantenía una sana competencia por lo similar de sus carreras artísticas. Lewis visitó la Alhambra en dos ocasiones entre 1832 y 1834. En 1836 publicó en Londres 26 litografías con el título *Sketches and drawings of the Alhambra*, dedicadas casi enteramente a la arquitectura del monumento⁷⁸ (Fig. 7). Y algunos de sus dibujos fueron también incluidos en la gran obra de Ford: *Handobook for travellers to Spain and readers at home* (1844).

Fueron quizás los dibujos de Lewis los que más impacto tuvieron en los lectores del libro de Ford. Lewis retrató una Alhambra en pleno proceso de restauración y sus dibujos mezclan la visión romántica de la ruina musulmana plagada de tipos musulmanes, con los detalles y anécdotas reales que merecen gran atención por parte de los estudiosos de la Alhambra en el siglo XIX. El libro de Ford también se nutre de algunos de los dibujos y bocetos que Harriet, mujer de Ford, hizo de las diferentes salas de la Alhambra. Pero Richard Ford también hizo dibujos, que fueron recogidos en una exposición en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid⁷⁹. Estos dibujos son interesantes ya que Ford se esfuerza en recoger los restos de color que quedaban en la Alhambra, y que más tarde analizaría con gran detalle Owen Jones.

78 LEWIS, John Frederick, *Sketches and Drawings of the Alhambra*, London, 1835.

79 ROBERTSON, Ian; RODRÍGUEZ BARBERÁN, Francisco y GÁMIZ-GORDO, Antonio. *Richard Ford: viajes por España (1830-1833)*. Catálogo Exposición en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, Sevilla, 2014.

En sus relatos, Ford no está interesado únicamente por el aspecto más mitológico, cultural y artístico de la ciudad, sino que también aporta datos históricos, políticos, geográficos, etc. Es más pragmático pues concibe su libro como una verdadera guía de viaje por el país, y no como un relato sobre España.

A pesar de esta postura más seria y “objetiva”, Ford no deja de estar influido por la esencia romántica de su época. Se deja llevar en ocasiones por la gran pasión que sintió por la ciudad de Granada; como en su capítulo dedicado a *El Reino de Granada*, cuando se refiere a la ciudad diciendo: “Granada- hasta el nombre mismo es atractivo- tiene la Alhambra”⁸⁰. Además, acompaña su relato con infinidad de lecturas recomendadas y consejos sobre dónde alojarse o cómo viajar, haciendo así una completa guía de viaje.

Durante su estancia en España, Ford fue un gran coleccionista de arte español. Su bisnieto Brinsley Ford realizó un catálogo para la Wallpole Collection en el que detalla algunas de las adquisiciones que realizó Ford durante sus años en España. Fue un gran coleccionista de pintura, llegando a tener un buen repertorio de cuadros de grandes maestros españoles siguiendo el gusto de la época. Pero decidió venderla el 9 de junio de 1836 en una subasta en Londres. En una carta a su amigo Addington le comenta que para él lo importante de comprar arte es el placer de la adquisición de la obra y su proceso, no la colección. La mayoría de sus colecciones de pintura las adquirió en Sevilla, pero algunas fueron adquiridas en la Alhambra durante su estancia allí. De la Alhambra coleccionó varias piezas originales, entre las que se encuentran un fragmento de azulejo decorado con



Fig. 8. Vaciado de decoración en yeso de la Alhambra, siglo XIV. Donado al museo por Mrs F.M. Noel, pero había pertenecido anteriormente a Richard Ford. ©V&A, n° inv. A.22 1932.

80 FORD, Richard, *Handbook for travellers...*Op.cit., p. 367.

el escudo nazarí (número de museo 1104-1853) un panel de yesería (número de museo A22. 1932) y, que fueron donados al museo Victoria and Albert de Londres años más tarde por el coleccionista Frances M . Noel⁸¹ (Fig. 8).

Estando hospedado en la Alhambra, escribió que la vivienda en la que se alojaban estaba en muy mal estado y que tuvo que contratar a pintores y carpinteros para que la arreglaran. Ford fue muy crítico con franceses (fue un abierto francófilo) y españoles por el poco cuidado que habían dado a la Alhambra durante el pasado siglo, y en numerosas ocasiones reprobó las actuaciones del Gobernador de la Alhambra, quien, en su opinión, dejó que la Alhambra se deteriorara sin remedio. Incluso relata cómo llegó a ver el robo de azulejos, lo que considera consecuencia de la falta de apreciación de los españoles por la belleza, según él, clara herencia oriental. Esto resulta irónico si pensamos que Ford decoró el baño de su casa de Exeter con azulejos y yeserías traídos directamente de la Torre de Las Damas en la Alhambra⁸², participando así de una de las costumbres más criticadas por el propio Ford y por otros viajeros posteriores. Los expolios serán algo común en las primeras décadas del siglo XIX, como veremos más adelante.

Ford y su familia dejaron España en 1833 cuando comenzó el brote de cólera en Granada que llevaría a la muerte a Jules Goury, el compañero de Owen Jones. A su vuelta a Inglaterra, se instalaron en Exeter, donde decidió construir su residencia al estilo neo-alhambrista. En ella instaló una gran biblioteca que llenó con libros sobre España, pues es a partir de su vuelta a Inglaterra cuando empieza a desarrollar su gran interés por España, su historia y sus costumbres, en diferentes artículos y estudios, convirtiéndose así en un gran hispanófilo.

Fue un artículo suyo, escrito en 1840, sobre la fiesta de los toros, el que le puso en contacto con el editor Murray, por entonces inmerso en la publicación una serie de guías turísticas sobre los distintos países de Europa bajo el título de “*Handbook*”.

En 1844 vio la luz el *A Handbook for travellers in Spain and readers at home* una confrontación crítica de los tópicos que sobre España había puesto en circulación el Romanticismo con la realidad del país; el éxito fue total y se reimprimió varias veces.

Ford es considerado como uno de los autores más críticos y objetivos que describieron la ciudad de Granada. En sus relatos podemos observar un claro intento por describir e interpretar la ciudad, sus gentes, su arte y su cultura. Aún así Ford se dejó llevar por la

81 Cif. ROSSER-OWEN, Mariam, *Islamic Arts from Spain*, London, 2010, p. 150.

82 MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis, *La imagen de Andalucía...*Op cit., p. 25

corriente más romántica y cayó en la más profunda admiración por la ciudad narrando sus acontecimientos más épicos y poéticos, con una cierta tendencia a la exageración.

Ford quedó fascinado por la ciudad de Granada, que constituiría un capítulo entero en su *Handbook*. Este manual es claramente un relato realizando pensando en un lector pasivo, que eventualmente podría hacer el viaje en un futuro. No es una guía de viaje para llevar con uno mismo, sino más bien un relato para conocer España cómodamente desde el sillón de su casa.

En 1846, publicó materiales no incluidos en su *Gathering from Spain* (*Cosas de España*), un libro pintoresco con detalles y anécdotas muy curiosas de Andalucía y en 1852 *The Spanish bull fights* (*Las corridas de toros*). Ford muere en 1858. Su colección fue vendida en Christie's el 14 de junio de 1929.

Casi a la vez que Ford, llegan a Granada dos de los más famosos representantes de grabado romántico sobre la Alhambra. Estos son John Frederick Lewis (de quien ya hemos señalado que convivió con los Ford en Sevilla) y el escocés David Roberts (1796-1864). Ambos viajaron por España entre 1832 y 1833, realizando dibujos y bocetos de lo que veían, siempre envolviendo sus creaciones en un halo romántico. Es posible que el descubrimiento del arte islámico andalusí influyera a ambos en su decisión de visitar Oriente.

David Roberts llegó a España en 1832, donde pasó tres semanas con el encargo de realizar dibujos y acuarelas para el anuario de paisaje *Jenning*, publicación que alcanzaría un gran éxito internacional en 1832. Además, tras su viaje publicó *Picturesque sketches in Spain*⁸³. En 1833 conoció a Genaro Pérez Villaamil (1807 –1854), pintor y paisajista romántico español, sobre cuya obra influirá de manera decisiva. Estos dos grabadores, con los otros muchos pintores, dibujantes, grabadores y primeros fotógrafos que visitaron la Alhambra, contribuyeron a crear la imagen congelada del monumento. Sus obras plasman una Alhambra inerte, utilizando en muchas ocasiones los mismos tipos de representación mostrando el edificio desde sus perspectivas más carismáticas y dramáticas que tanto contribuyeron a la ilusoria idea del conjunto. En sus vistas se advierte la influencia del goticismo en las vistas de algunos artistas británicos, que influidos por las teorías de Wren relacionaban el arte musulmán con el surgimiento del gótico (Fig. 9).

Fundamental para la historia de la Alhambra fue también la visita de 1834 de **Owen Jones** (Fig. 10), quien llegó a la Alhambra por primera vez acompañado del arquitecto francés Jules Goury. Su estancia se hizo famosa tras la publicación del libro *Plans*,



Fig. 9. Old buildings on the Darro, Granada, David Roberts, 1834. ©V&A, n° inv. FA. 175[0].

*elevations, sections and details of the Alhambra*⁸⁴, que fue publicada en partes y que diseminó incluso antes de su publicación a través de conferencias y coloquios impartidos por Jones en la Royal Academy de Londres.

Jones y Goury llegaron a Granada procedentes de Constantinopla. Es quizás el descubrimiento del arte oriental allí lo que les hace desear viajar a España. Seguramente leyeron algunos de los relatos de los viajeros sobre el mundo oriental del sur de España y decidieran cruzar el Mediterráneo. Sabemos que Jones y Goury visitaron únicamente la ciudad de Granada. Es muy posible que la extensión del cólera y la inestabilidad por la expansión de la Guerra Carlista, fueran las causas de su encierro en la ciudad.

83 ROBERTS, David, *Picturesque sketches in Spain taken during the years 1832 & 1833*, London, 1837.

84 JONES, Owen and GOURY, Jules, *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra, from drawings taken on the spot in 1834 by Jules Goury, and in 1834 and 1837 by Owen Jones*, 2 vols., London, 1842-1845



Fig. 10. Owen Jones Architect and Designer. Mosaico en el museo Victoria and Albert realizado por Reuben Towroe, 1874. ©V&A, n° inv. P.14-1934.”

Ambos se instalaron en la Alhambra. Su viaje no era meramente de placer. Llegaron con la intención de llevar a cabo un estudio arquitectónico y estilístico de la Alhambra, y así se pasaron 6 meses estudiando y dibujando todos los detalles del edificio.

Tras la muerte de Goury el 28 de agosto de 1834 durante la epidemia de cólera que asoló la ciudad, Jones decidió salir de España, y tras su paso por Francia para ver a la familia de Goury, vuelve a Inglaterra, donde se comenzará a forjar la creación de su obra más famosa. Tres años más tarde vuelve a Granada donde se queda seis meses⁸⁵ para completar el estudio de la Alhambra que dejó incompleto por lo apresurado de su salida tras la muerte de Goury.

85 FERRY, Kathryn, *Awakening a Higher Ambition: The Influence of Travel upon the Early Career of Owen Jones*, unpublished PhD thesis, University of Cambridge, May 2004, p.66.

El viaje de Jones y Goury es determinante para la historia de la Alhambra y la difusión de su estilo. Tras la publicación de su estudio de la Alhambra muchos viajeros llegaban a la Alhambra decepcionados al perder la sorpresa de la novedad, dada la exactitud de sus descripciones⁸⁶. Su estudio detallado y sistemático de la arquitectura y decoración de la Alhambra serán acogidas con gran entusiasmo en Europa y promocionarán el estilo “Alhambra” como veremos en el siguiente capítulo.

En la década de los 40 llegan varios de los viajeros románticos más influyentes: Théophile Gautier y los Dumas, padre e hijo, que fueron recibidos en la ciudad con grandes honores, ya que sus obras ya eran bien conocidas en España.

Théophile Gautier (1811-1972), gran apasionado de la lectura y la pintura, ingresa en el taller del pintor romántico francés Louis-Edouard Rioult (1790-1855) siendo muy joven, por lo que inicialmente intentó hacer carrera como pintor, aunque no le gustó. En 1830 publica *Poésies*, obra que marcará su carrera al iniciar con ella su colaboración con el famoso periódico *Le Presse*. Gautier era muy crítico con la imagen caricaturizada y desprestigiada que los franceses habían dado a España desde la Ilustración, y es por esto que quizás se anima a visitar el pintoresco país vecino, para comprobar con sus propios ojos la veracidad de lo que lee⁸⁷.

Gautier viajó por España entre mayo y octubre de 1840 acompañado de Eugène Piot, rico coleccionista de arte, quien tenía la intención de adquirir obras de arte a buen precio en España, atraído por la desamortización llevada a cabo por el ministro Mendizábal (1836-37). Este viaje es totalmente financiado por Piot, pues Gautier fue en calidad de asesor de arte. España no era un país desconocido para Gautier, seguramente ya habían pasado por sus manos los libros de Victor Hugo, Chateaubriand o Mérimée, y seguramente había contemplado en París muchas obras de arte adquiridas por sus contemporáneos.

Tras su viaje por España publica *Voyage en Espagne* en 1845, cuyos capítulos VIII, IX y X están dedicados a Granada. En esta ciudad pasó cuatro días durmiendo en diferentes habitaciones de la Alhambra. Es crítico con las autoridades y, como muchos de sus compatriotas, opina que España estaría en un lugar más privilegiado si no se hubiera expulsado a los musulmanes y la iglesia católica tuviera menos poder.

86 Cif. BARRIO MARCO, José Manuel y FERNÁNDEZ BAHÍLLO, Héctor Odín, *Op.cit.*, p. 151.

87 SUÁREZ SÁNCHEZ, Elena; SERRANO MAÑES, Montserrat; GASTÓN ELDUAYEN, Luis; PIVETEAU, Olivier y FERNÁNDEZ NAVARRO, Antonio, *Viajeros francófonos en la Andalucía del siglo XIX*. Tomos I y II, Sevilla, 2012 p. 84

Alexandre Dumas “padre” (1802-1870) llegó a Granada en 1846, cuando ya era famoso tras la publicación de *Les trois mousquetaires* (1844) o *Le comte de Monte-Cristo* (1845). Su afición por viajar comenzó en 1832 cuando sale por primera vez fuera de Francia para visitar Suiza, a partir de ahí viaja a Italia, Bélgica, España, Holanda, Reino Unido, Marruecos y Rusia. Su primer viaje a España fue en 1846 y tuvo su origen en una misión diplomática⁸⁸, ya que había sido invitado como historiógrafo por el Duque de Montpensier a su boda en Madrid con la Infanta Luisa Fernanda, hermana de Isabel II. Llegó a España acompañado por varios amigos y por su hijo Alexandre quien será también autor de importantes obras como *La Dame aux camélias* (1848). El grupo llega a España por el norte, entrando por Bidasoa, y van bajando hacia Madrid, donde se iba a celebrar la boda, pasando por Burgos, Vitoria, etc⁸⁹. En Madrid se unen a la vida social madrileña, y coinciden con Théophile Gautier. Después viajan hasta Andalucía, llegando a Granada donde se hospedan en una posada en la calle del Silencio. Realiza un relato del viaje a España que titula *De Paris á Cadix. Impressions de voyage*⁹⁰, que aparece primero por entregas en la revista *La Presse* y más tarde se publica como un libro entre 1847 y 1848.

Para nosotros, la mayor relevancia de este relato, es el encuentro de los Dumas con Rafael Contreras en su casa de Granada, donde le vieron realizando una maqueta, hecho del que nos ocuparemos más adelante.

Ya en los inicios de la segunda mitad del siglo XIX, cuando el romanticismo estaba casi extinto y en España estaba iniciándose un proceso por el cual se intentó deshacer la idea de una España completamente estereotipada en lo diferente y exótico, llegaron a España el Barón Charles Davillier y Gustave Doré. Esta reacción de los españoles hacia la idea romántica de España se plasma en las páginas del *Voyage par l'Andalousie* de Davillier, llenas de nostalgia de la España que está desapareciendo y que hay que proteger la llegada de la modernidad.

Para cuando llegan, se había perdido interés en el país vecino por los libros de viaje de temática hispana. El romanticismo estaba ya muy desgastado y los incentivos que habían atraído a los primeros viajeros románticos a la península estaban ya muy codificados, sin ningún matiz de frescura, por lo tanto, ya no interesaban de la misma manera. Es quizás esta pérdida de frescura, la pérdida de los valores ‘españoles’, lo que mueve el viaje de Davillier y Doré, que buscan catalogar y retener con sus textos y grabados la España que está desapareciendo, movidos por los últimos coletazos de la nostalgia romántica.

88 *Ibidem*, p. 448.

89 SARAIL, Jean, “Le voyage en Espagne d’Alexandre Dumas père” en *Bulletin Hispanique*, oct-nov, 1928, nº, p. 289 y ss.

90 DUMAS, Alexandre, *De Paris á Cadix: Impressions de voyage*, Paris, 1848.

Su viaje fue promovido por la editorial *Hachette*, quien quería publicar las impresiones del viaje en una de las revistas más prestigiosas de la época: *Le Tour du Monde*. Las crónicas del viaje se editarán en esta revista durante nueve años.

Jean-Charles Davillier (1823-1883) fue un gran anticuario, hispanista y coleccionista. Nacido en el seno de una familia de banqueros en Francia, Davillier fue un gran viajero, que recorrió en 30 años buena parte de Europa, en especial Italia y España, investigando, coleccionando y aprendiendo sobre el arte europeo. Tuvo especial predilección por España, y sus contemporáneos decían de él que había derruido muchas barreras creadas entre Francia y España. Además, amaba la sencillez, fresca y pintoresquismo de lo español, y uno de sus mayores temores fue que con la llegada de la industrialización España cambiara radicalmente; la modernidad y el progreso, creía, no estaban hechas para España. Davillier fue un gran hispanista y un gran hombre de cultura. En su casa de la calle Pigalle en París se reunían en tertulias los grandes escritores, pintores o anticuarios de su tiempo, como los Madrazo, Fortuny o Gustav Doré⁹¹. Fue un gran aficionado al coleccionismo de piezas de artes decorativas y amasó una gran colección que donó con motivo de la guerra franco-prusiana a varios museos, en su mayoría al Louvre, la Biblioteca Nacional de París y al Museo Sévres⁹².

1.1.2. La Alhambra real que encuentran y describen los viajeros de la segunda mitad del siglo XIX.

A partir de la segunda mitad, la evolución de la ciudad, la proliferación de escritos sobre ella, y el conocimiento de arte español de artistas como Murillo, Velázquez, así como de obras de arte Islámico, hizo que los viajeros fueran ‘expertos’ en materia andaluza antes incluso de visitar Andalucía⁹³. Por eso hubo muchos que se decepcionaron a su llegada a la Alhambra, y que reprochan a sus antecesores el haberse inventado un lugar que en realidad no existe: “después de oír muchas cosas sobre la Alhambra, algunas personas se sienten desilusionadas al ver su estado actual. La insensatez de los anuarios, dice el Sr. Ford, ha fomentado una noción sobrevalorada, que desde los sueños de juventud, ha forjado un ideal fantástico como de un lugar cuya construcción es propia de la magia. Pocos castillos en el aire resistirían la prueba de la prosaica realidad y todavía menos en

91 SANZ, María Jesús, “El Barón Davillier, viajero y coleccionista” en *Laboratorio de Arte* 13, Madrid, 2000, Pp. 223-240

92 COURAJOD, Louis, *Le Baron Charles Davillier et la Collection léguée*. Paris,1884.

93 Debido a la gran cantidad de autores que viajan a Granada y dejan por escrito sus aventuras, ya sea en forma de diario o de relato, hemos decidido seleccionar aquí los más relevantes para nuestra investigación. Muchos de ellos, como veremos, llegaron a entrar directamente en contacto con las maquetas de la Alhambra.

España”⁹⁴. Quién habla así es el viajero británico Edwin Lee, quien, tras leer las obras de los principales autores sobre Granada, Irving, Ford, Jones, reflexiona sobre el poco impacto que para algunos autores presenta la Alhambra después de haberla imaginado a través de los grandes relatos escritos sobre ella.

Las lecturas seleccionadas por los viajeros antes de venir a Granada fueron principalmente de autores como Irving: *The Chronicle of the Conquest of Granada* (1829) y *The Alhambra* (1832), o el famoso *Handbook for travellers* de Richard Ford. Además, la mayoría de estos libros que llegaban a manos de los viajeros con anterioridad al viaje, estaban plagados de dibujos y bocetos, en su mayoría llenos de errores e invenciones histórico-artísticas. Con estos relatos se acuña una Andalucía de aventura, como un territorio mágico donde se unen personajes pintorescos y fantásticos con ruinas y el pasado oriental, que forman el caldo de cultivo perfecto para la creación de la leyenda sobre la ‘africana’ Andalucía plagada de estereotipos y falsas tradiciones⁹⁵. Estos escritos hicieron familiares en Europa los nombres de ciudades como Sevilla, Córdoba y sobre todo Granada. La Alhambra empezó a ser conocida por todo el continente y las historias sobre sus palacios, sus tesoros, sus leyendas se leían, generando así una visión tergiversada del conjunto nazarí.

La gran relevancia de estos viajeros, es la relación directa que en muchas ocasiones tuvieron con los artesanos y con las maquetas de la Alhambra que son el centro de esta investigación.

En su primer viaje a España en 1856, William Cullen Bryant (1794-1878), poeta norteamericano y amigo de Irving escribe *Letters of a traveller: Second Series*, donde plasmará su primera decepción con la Alhambra y su estado de conservación: “La Alhambra no se corresponde con la idea que me había forjado previamente de ella. Estaba al mínimo de su ornamentación”⁹⁶. Suponemos que su amistad con Irving influyó para que su imagen de la Alhambra fuera totalmente idealizada⁹⁷.

Aun así, por lo general el ambiente romántico sigue presente con fuerza en la visita a Granada y la mayoría de los viajeros se sienten sobrecogidos al contemplar la Alhambra a

pesar de las numerosas lecturas que ya habían realizado o de haber visto grabados y dibujos que la retrataban de manera idealizada.

Como hemos comentado anteriormente, el viaje se había codificado, los viajeros que antes llegaban con un afán de estudio y admiración ahora se inclinan más hacia un interés lúdico y de recreo. Se podría decir que el fenómeno del turismo moderno ha nacido, y gracias a los adelantos en las comunicaciones, con las mejoras en el ferrocarril y en el transporte por mar, la llegada de turistas es muy superior que en los cincuenta años anteriores. A partir de la década de los 50 los niveles de visitantes en Andalucía suben, sobre todo en determinadas fechas que coinciden con algunas de las festividades más populares y pintorescas en Andalucía, como la Semana Santa o el Corpus Christi.

Los visitantes de esta época, a los que podríamos llamar ya con cierta tranquilidad turistas, siguen realizando relatos de viaje. Es verdad que ahora cambia un poco el tono del relato. No se trata de evocaciones románticas y cuentos sobre la ciudad, sino más bien diarios de viaje con reminiscencias románticas, en los que en ocasiones buscan emular los relatos de sus antecesores. Aunque ahora los relatos o guías del viaje contienen datos más prácticos que permitieran la visitante viajar con toda la información posible. Estas guías eran en muchas ocasiones reeditadas y perdieron la calidad de novela que tenían sus predecesoras.

Esta clase de relato más práctico es también reflejo del cambio en el tipo de visitante, el viaje comienza a incluir a clases sociales no tan pudientes, y el viaje cambia su sentido, convirtiéndose en ocasiones en un recorrido más rápido en el que se busca la instantánea típica del lugar sin pararse a reflexionar sobre lo que se estaba viendo⁹⁸, como si el viajero visitara cada lugar con una lista de espacios obligatorios que deban ser visitados por su tradicional importancia.

Así en la década de 1870 comienzan los viajes organizados, como el que se estableció con la agencia de viajes inglesa Thomas Cook en 1872, que trajo por primera vez a Andalucía a un grupo de turistas ingleses en un viaje organizado⁹⁹. Estos incluían visitantes de las nuevas clases sociales, subiendo así el volumen de personas y por lo tanto las posibilidades de negocio.

En esta época destaca también la desmesurada presencia en Granada de guías en la Alhambra. Muchos viajeros cuentan cómo se veían desbordados por la cantidad de

94 LEE, Edwin, *Notes on Spain; with a special account of Malaga and its climate*, London 1854,p. 99.

95 Alexander Dumas acuñó esta idea de que “África comienza en los Pirineos” que tantos otros viajeros apoyaron. Este tópico afirma que España no es Europa, sino que se parece más a África. Este estereotipo seguirá definiendo lo español en Europa hasta el siglo XX.

96 CULLEN BRYANT, William, *Letters of a traveler: Second Series*, New York, 1859, p. 205.

97 SYMINGTON, Andrew James, *William Cullen Bryant: a biographical sketch: with selections from his poems and other writings*, New York, 1880, p. 150

98 BARRIO MARCO, José Manuel y FERNÁNDEZ BAHÍLLO, Héctor Odín, *Op. cit.*, p. 174.

99 MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis; PLAZA ORELLANA, Rocío y ZOIDO NARANJO, Antonio, *Viaje a un Oriente... Op.cit.*, p. 201

personajes que se les ofrecían como guías turísticos nada más entrar en la ciudad. Entre los extranjeros uno de los guías más famosos era todavía el Señor Bensaken, que aunque ya en una edad avanzada, seguía ofreciendo sus servicios, en especial a los viajeros anglo-parlantes. Este fue el caso de la turista Matilda Betham-Edwards¹⁰⁰ (1836-1919) quien contrató sus servicios durante su viaje a Granada: “[...] *Señor Bensaken became our cicerone. He is a very old man, staffin manner, aristocratic in appearance, and very entertaining when the mood takes him; he is full of stories of the great men he has known, Longfellow, Irving and others. His English is wonderfully elegant and he speaks several European languages besides Arabic*”¹⁰¹.

Aun no se había creado el Patronato de la Alhambra (lo fue en 1940), pero ya había cierta organización en la administración del conjunto monumental. La Corona volvió a hacerse cargo de la Alhambra en 1868, y en 1870 fue declarada “monumento nacional”, recibiendo por fin la atención que se merecía por parte de las autoridades. Ya desde la década de 1830 se comenzaban a estructurar las visitas de los turistas para asegurar la preservación de la Alhambra. Así mismo la ciudad de Granada reacciona ante la llegada de los visitantes generando infraestructuras que facilitaran la estancia en la ciudad, debido a la importancia económica que estas visitas tenían para la ciudad.

Este cambio en el cuidado del conjunto nazarí y el gran impacto que tuvieron las obras de restauración que se estaban realizando a partir de mediados de siglo fueron también recogidas en los relatos de muchos viajeros que visitaron la Alhambra en la segunda mitad de siglo. Nos interesarán especialmente para el siguiente capítulo varias de estas narraciones que alaban tanto a la reina Isabel II por promoverlas, como a sus artífices, los gobernadores de la Alhambra y la familia Contreras y su taller, personajes claves para esta investigación.

Este fue un buen período para el desarrollo económico de la ciudad de Granada, proliфера la construcción de hoteles, casas de huéspedes, y restaurantes que comienzan a ser parte fundamental de la economía de la ciudad. Además de aprovechar toda esta serie de servicios turísticos que ofrecía la ciudad, los visitantes comienzan a consumir y demandar objetos de arte y artesanía relacionados con el ocio y la visita a la ciudad, como trajes e indumentaria típica andaluza, abanicos, muebles, fotografías, etc. La demanda de estos objetos generará la propagación de negocios, ligados a la elaboración de estos productos y que serán fundamentales también para el desarrollo económico de la ciudad. En esta línea encontraremos varios establecimientos ligados directamente a la venta y producción de modelos a escala y vaciados de diferentes partes de la Alhambra vendidos como souvenirs, que son centro de esta investigación.

100 Matilda Bentham-Edwards fue una escritora inglesa famosa por sus novelas, sus cuentos infantiles y sus libros de temática francesa. Realizó el viaje por España en 1866 acompañada de una amiga.

101 BENTHAM-EDWARDS, Matilda, *Through Spain to the Sahara*, London, 1868, p. 169.

Especial mención merecen los estudios de fotografía. La fotografía se había creado a finales del siglo XVIII y había llegado a la Alhambra en la década de los 40, aunque se consolida durante los últimos años de la década de los cincuenta cuando se agota el género de pintura y grabado costumbrista, para pasar a formar parte de los códigos de difusión de la Alhambra al ir directamente relacionada con las guías y diarios de viaje y el comercio en torno al turismo. Algunos de los fotógrafos más destacados de la Alhambra fueron Charles Clifford, Jean Laurent o Charles Mauffaise (Fig. 11).

Los viajeros en ocasiones tomaron sus propias fotografías, para perpetuar el momento en el que contemplaron el lugar que capturaban con su cámara. El viajero francés Eugène Poitou (1815-1880)¹⁰² que estuvo en la Alhambra en 1866 describió el edificio alabando los nuevos medios de reproducción de imágenes como la fotografía o los daguerrotipos:

“No intentaré describir la Alhambra. A mi juicio ninguna descripción puede dar idea de estas cosas. Hay que dar palabra a los pintores y dibujantes ¿Cómo expresar con palabras combinaciones de forma y de color que no tienen nada en común con lo que estamos acostumbrados a ver? ¿Cómo hacer sensible al espíritu de lo que solo habla a los ojos y parece el resultado

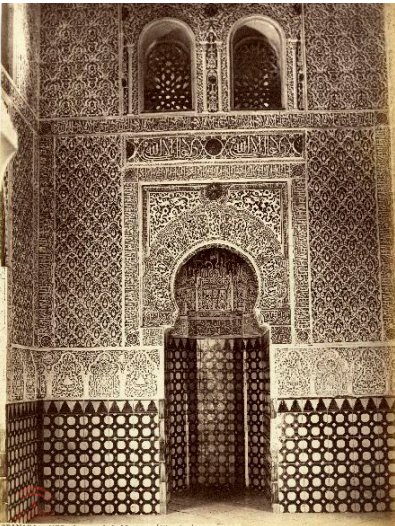


Fig. 11. Granada. 1136. Interior de la Mezquita, J. Laurent. Madrid, de Jean Laurent, 1871. Colección del Archivo de la Alhambra y Generalife, APAG /Colección Fotografías/ F-05192.

102 Eugène Poitou fue un magistrado francés muy aficionado a la escritura. Llegó a España en 1866. De su visita tenemos noticia por el libro que escribió: *Voyage en Espagne*, Tours, 1869. Además de Andalucía, visitó también Madrid, donde realizó un famoso relato sobre el museo de Prado: “Le musée de Madrid”, *Revue Historique, Littéraire et Archéologique de l'Anjou*, Angers, 1867, pp. 365-383

de una fantasía que escapa a toda ley? El lápiz y la fotografía hablan más que las paginas mas poéticas”¹⁰³.

La fotografía es determinante para el fenómeno turístico de la segunda mitad del siglo XIX, ya que las imágenes que se realizarán de la Alhambra serán el mejor vehículo para la difusión del edificio por Europa. Si anteriormente hemos mencionado que los grabados y dibujos de los artistas románticos mostraban una Alhambra dramática y distorsionada para los viajeros de la primera mitad del siglo XIX, en la segunda mitad, la fotografía no lo hará menos.

Aunque a priori podemos afirmar que la fotografía plasma la realidad de manera más fiel que un grabado, las primeras fotografías que se realizaron en el XIX sobre la Alhambra estaban “manipuladas”. Se tomaban fotografías de lugares muy determinados, precisamente aquéllos que se identificaban con lo oriental, como el patio de los Leones, sobre todo tras su restauración en la que se colocó una cupulilla sobre el uno de los temples, pareciendo así aún más ‘oriental’. Esto genera un fenómeno interesante de simbiosis entre el mirador y el visitante. Estas imágenes nos sitúan en un lugar preciso desde el cual debemos mirar, lo que acentuará aún más el mito y la expectación que se creará alrededor de lugares concretos del monumento que serán reproducidos de forma reiterada. Estas imágenes de la Alhambra más ‘orientalizante’ fueron las que se distribuyeron rápidamente por Europa. Fotógrafos como Jean Laurent, con negocios también fuera de España, o los granadinos Abelardo Linares o Rafael Garzón, fueron algunos de estos autores cuyas vistas de la Alhambra, e imágenes orientalistas de personajes disfrazados, se diseminaron por toda Europa. Las maquetas arquitectónicas de la Alhambra serán compañeras fundamentales de la fotografía ya que muchas veces actuaron como marcos.

La difusión de un lucrativo negocio alrededor del turismo explota las características de la ciudad que los viajeros románticos descubrieron en Granada. Se vende un producto basado en los tipos populares, las antigüedades árabes y las leyendas. De esta manera, muchos de los turistas consumen una imagen de la ciudad que no es real, es una parodia exagerada de lo que fue, lo cual es molesto para aquéllos que son conscientes de que lo que ven es una ilusión de lo que fue.

Es ahora cuando el turismo se empieza a considerar como un negocio importante para la ciudadela, cuando se emprenden maneras de mejorar la visita para organizar a los viajeros y sacar al mismo tiempo una ganancia económica.

103 MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis, *La imagen de Andalucía...Op cit.*,p. 141

Los visitantes necesitaban un permiso para entrar en la Alhambra y las autoridades se ocupaban de regular las visitas. Este permiso era adquirido en el mismo conjunto, dispensado por el gobernador o el director de obras. La viajera británica Mrs. Ramsay nos relata el momento exacto en el que tuvieron que pedir el permiso a su llegada en 1874: “*the next morning we called don Don Rafael Contreras, the Governor, who kindly gave us unlimited permission to do whatever we liked*”¹⁰⁴. En muchas ocasiones era el propio director de la Alhambra quien se encargaba de acompañar a los visitantes más ilustres en sus paseos por la Alhambra. Sabemos que Rafael Contreras lo hizo durante su etapa de restaurador y director. También lo hará su hijo Mariano, como nos cuenta Carlos Reyer, que sucedió en la visita de los duques de Connaught y sus hijas Margarita y Victoria Patricia en 1905:

“Los ilustres viajeros llevaban libros descriptivos de nuestra ciudad y a la visita de cada una de las estancias consultaban sus indicaciones y hacían discretísimas preguntas al Sr. Contreras¹⁰⁵”.

Otro de los cambios que experimentaron los visitantes a la Alhambra en esta época fue que, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, se intentó restringir el paso a los espacios de la Alhambra que se estaban tratando de recuperar para hacer de la visita una experiencia más completa. Este es el caso de la sala de Camas del baño de Comares, que sufre una gran transformación en este momento entre 1840 y 1864. Estos trabajos de restauración serán también recordados en los relatos de viaje en esta etapa, y serán una importante fuente de documentación de las restauraciones llevadas a cabo.

Debido a su carácter de inmediatez y a la cantidad de detalles prácticos ofrecidos sobre la Alhambra, las noticias de los relatos de los viajeros a partir de la segunda mitad del XIX son especialmente interesantes para nuestra investigación. Esta etapa coincide con la época en la que el Director de las obras de restauración de la Alhambra es Rafael Contreras, quien junto a su taller, es responsable de la creación de los primeros modelos a escala de la Alhambra. Contreras tuvo durante este período un taller de restauración en la Alhambra donde, además de dedicarse a las obras de restauración, realizaba estas miniaturas. El taller fue frecuentado muy a menudo por los turistas que llegaban a Granada en las últimas décadas del siglo, y que plasmaron en sus relatos valiosos detalles sobre esta industria.

Las obras realizadas por la familia Contreras impresionaron a muchos de los viajeros que alabaron su destreza. Ya venían los viajeros desde la década de los 40 destacando las obras de restauración y conservación que se comenzaron a realizar en la Alhambra. En

104 RAMSAY, Mrs., *A summer in Spain*, London, 1874, p. 183. Poco se sabe de esta autora, solo que viajó desde Roma donde residía.

105 REYERO, Carlos, *Observadores. Estudiosos, aficionados y turistas dentro del cuadro*, Barcelona, 2008.

1842 Isabella Romer (1798-1852)¹⁰⁶ subraya “*the extraordinary preservation of all within, the spotless columns that support the arcades of fairy lightness, the splashing of alabaster fountains, the versare and bloom of the trees and flowers that adorn the several courts, and the perfect order in which the whole is maintained, so effectually destroy all ideas of abandonment and desolation, that one almost expects to catch a glimpse*”¹⁰⁷. Esta visión contrasta con la de los viajeros de décadas anteriores que, como ya hemos comentado, fueron muy críticos con la situación deplorable de la Alhambra, clamando más atención por parte de las autoridades para que se empezaran las obras de restauración en el conjunto, quejas, que como veremos en el siguiente capítulo, surtieron efecto ya que desde la década de los 40 empezaron unas obras que ya no pararían hasta la actualidad.

Nos cuenta S.E. Widdrington Cook (1787-1856) cómo en la década de los 40 “en el propio palacio se estaban llevando a cabo extensas reparaciones, una de las enormes torres que hay sobre el Darro ha sido reconstruida desde los cimientos y estaban restaurando el interior que ha sido realizado con tanta destreza por un joven perteneciente a la ciudad, que si los arquitectos árabes fuesen a reaparecer tendrían gran dificultad para distinguir entre su propio trabajo y el de sus sucesores”¹⁰⁸. Esta de 1843 es una de las primeras referencias, que sin nombrarlo directamente tenemos de Contreras quien por aquel entonces seguramente estaba colaborando en las obras de El Partal.

Unos años más tarde, en 1866, encontramos la primera alusión directa a Contreras y a sus trabajos de restauración en la obra de Lady Herbert (1822- 1911). Lady Herbert fue hija del General Charles A ’Court, miembro del Parlamento británico. Estaba casada con el político Sidney Herbert. Se convirtió al catolicismo, lo que fue un factor fundamental en su vida y su obra, pues dedicó gran parte de su tiempo a esta causa. Llegó a Granada en 1866 y su paso por la ciudad, aunque breve, quedó recogido en el libro *Impressions of Spain* publicado en 1866. Este diario de viaje es de lectura ligera y en él realiza descripciones muy someras de lo que ve. Ella relata:

” *The restoration of this matchless palace has been undertaken by the present queen (Isabel II) who has put it in the hands of a first-rate artist named Contreras; and this confidence has been well stowed, for it is impossible to see work executed in a more perfect manner, so that it is very difficult to tell the old portions from the*

106 Isabella Frances Romer fue una viajera y novelista inglesa. Se sabe muy poco de su vida privada, pero sí conocemos que se ganó la vida sobre todo como autora de libros de viajes, aunque también escribió algunas novelas.

107 ROMER, Isabella F., *Op cit*, p. 13

108 COOK, Samuel Edward, *Spain and the Spaniards in 1843*, London, 1844.

new. If he be spare to complete it, future generations will see the Alhambra restored very nearly to its pristine beauty”¹⁰⁹.

Esta cita tan interesante, no solo muestra el tipo de restauración que se estaba llevando a cabo en el edificio, centrada en la copia de los elementos originales sino también es muy interesante percatarse de que seguramente Lady Herbert consiguió esta información del propio Contreras, quien de este modo se está describiendo como el ‘elegido’ de la reina. Así mismo Lady Herbert destaca su cualidad de ‘artista de primer orden’

De todo su viaje por España destaca su visita a la Alhambra:

“*It is impossible to conceive anything more exquisite than the Alhambra, of which no drawings, no Crystal Palace models, not even Washington Irving’s poetical descriptions, give one the faintest idea*”¹¹⁰.

Como vemos Lady Herbert había llegado a Granada tras asimilar una gran cantidad de información sobre la ciudad. Es muy posible también que visitara el Alhambra Court en el Crystal Palace en Sydenham de Owen Jones por esta alusión a las ‘maquetas del palacio de cristal’ y aun así siente una gran atracción hacia el conjunto al que considera casi indescriptible.

A este respecto encontramos uno de los escritos más interesantes de la segunda mitad del siglo XIX: *A Winter tour in Spain*¹¹¹. Este libro de viajes está escrito por un autor anónimo, que algunos especialistas han considerado fue una mujer, y cuyo pseudónimo fue H. Pemberton¹¹². Llegó a la Alhambra en 1867. En este libro podemos apreciar una de las citas más interesantes sobre Rafael Contreras y su taller que reproducimos y traducimos en su totalidad:

“*The palace is kept in perfect order, and well protected, either by accident or from mischief. It is being thoroughly restored, but the work goes on but slowly, owing to funds not being very plentiful. An artist named Contreras has been entrusted with its restoration; it is thought that in about twelve years it will be completed.*

109 HERBERT, lady Elizabeth. *Impressions of Spain*, London, 1867, p. 50.

110 *Ibídem*, p. 62

111 ANONYMOUS, *A Winter Tour in Spain by the author of Dacia Singleton and Altogether wrong*, London, 1868.

112 María Antonia López Burgos, en su libro *Viajeras en la Alhambra*, opina que este autor anónimo debió ser una mujer, por que viaja con niños, y por una de las anécdotas al contratar una diligencia relatada en la página 351 por la que se puede deducir que era mujer.

*Señor Contreras has a studio which was well worth visiting; he has blocks of the Moorish work, exact copies, in miniature of various parts of the Alhambra Palace, both plain and coloured. They vary in size from eight to twenty inches, and in price from ten to forty dollars. We brought one or two of them to England, thinking they would look well inserted in a wall, but the difficulty is to find a fitting site. Contreras has been commanded by the Emperor of Russia to superintend the erection of a palace at St. Petersburg similar to the Alhambra Palace. Hw it was who executed the stucco-work to England, and erected in the Crystal Palace as a model of some portions of this palace”*¹¹³.

Esta interesante cita nos muestra cómo el negocio de las maquetas ya se había asentado en la década de los sesenta con un Contreras ya famoso, que no sólo se encargaba de las obras de restauración del palacio, sino que también comenzaba a ser conocido en el extranjero, recibiendo encargos desde diferentes países y audiencias.

Además de la inclusión de referencias a las restauraciones, otro cambio que la visita a la Alhambra experimenta en los últimos años del siglo XIX es la reducción de los espacios visitados. La imaginaria de la segunda mitad del XIX se limita a mostrar los lugares más populares, como los palacios nazaríes y el Generalife. Son estos lugares también los más representados tanto en los objetos vendidos como souvenirs como en los objetos artísticos. Como ya hemos comentado, esto se debe a las obras de restauración, que limitan los espacios accesibles al visitante.

A modo de conclusión debemos señalar que la importancia que los viajeros del siglo XIX tienen para esta investigación reside en la gran cantidad de información que sus relatos nos aportan sobre el ambiente cultural y artístico que propició el nacimiento de la industria dedicada a la manufactura de las maquetas de la Alhambra como objetos de coleccionismo. La Granada que relatan los viajeros tanto de la primera mitad del siglo XIX como de la segunda, es una ciudad que evoluciona desde el Antiguo Régimen hasta la modernización que acarrea la Industrialización. La Alhambra, descrita en todos los relatos, es el centro de atención de la ciudad y el motivo de que la mayoría de los viajeros la visiten.

Los relatos de la primera mitad de siglo definen cómo se produjo un cambio en el gusto de los viajeros y España se convirtió en un lugar predilecto, tras estar alejada de los itinerarios tradicionales del *Grand Tour*. Estos relatos, crean también un halo de leyenda alrededor de la ciudad, en el que el pasado musulmán y sus ruinas son protagonistas de los cuentos y relatos del romanticismo. Estos relatos sientan las bases del interés europeo

113 ANONYMOUS, *Op cit.*, pp. 221-222

por la Alhambra, haciendo de ella uno de los monumentos más famosos y representados del siglo XIX, a través de la gran influencia que tuvieron en los lectores de este siglo.

Los relatos de la segunda mitad de siglo nos muestran la desmitificación de la fábula de la Alhambra y la creación del fenómeno del turismo en nuestro país. Además, los viajeros y sus creaciones, tanto la literatura de viaje como los grabados, dibujos y fotografías realizadas en Granada, son los mejores vehículos de difusión de la Alhambra, y llevan su arte y su historia por toda Europa, despertando el deseo de más viajeros a visitarla. Estos relatos de viaje nos acercan a la creación de una industria muy elaborada alrededor de la mayor afluencia de visitantes al monumento. Gracias a estos viajeros tenemos las primeras noticias de las maquetas arquitectónicas de la Alhambra que son el centro de esta investigación.

1.2. ALHAMBRISMO Y ORIENTALISMO

Hubo varios factores fundamentales para la creación y expansión de un nuevo estilo arquitectónico y ornamental que estará presente en buena parte del siglo XIX, y en algunos lugares hasta las primeras décadas del XX. Este estilo es el “alhambrismo”. Entre estos factores se encuentran: la creciente popularidad del viaje a Andalucía, el impulso de un turismo codificado con parada obligatoria en la Alhambra y por supuesto el desarrollo del coleccionismo de objetos del palacio nazarí. Además, no debemos olvidar que se tendió a identificar España con África y con lo oriental, y el monumento más “español” fue la Alhambra, paradigma del orientalismo español.

Este estilo, enmarcado dentro del orientalismo y de los “neos”, ha sido definido como el “alhambrismo” o el estilo “alhambrense”, ya que en él se utilizan elementos decorativos de la Alhambra (o que recuerdan a la Alhambra). Este sub-estilo del *revival* del arte islámico, aparece en un contexto cultural en el que la recuperación de los estilos del pasado (los ‘neos’) y el gusto por lo oriental estaban de moda. Emerge ligado al uso casi excesivo de los recursos estilísticos y los ornatos de la Alhambra en algunas manifestaciones artísticas, lo que llevó a que se acuñara el término de “alhambrismo”¹¹⁴. Este estilo tiene unas connotaciones claramente decorativas y ornamentales, tanto aplicadas a la arquitectura, como a otras manifestaciones artísticas como las artes decorativas.

El análisis y estudio de este estilo nos ayudará a entender mejor cuál fue el ambiente artístico y cultural en el que se crearon y coleccionaron las maquetas arquitectónicas de la

114 RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, “El medievalismo islámico en la arquitectura occidental” en VV.AA., *Mudéjar hispano-americano: itinerarios culturales mexicanos*, Granada 2006, p.148

Alhambra, que fueron a su vez causa y consecuencia de la diseminación y gran aceptación del alhambrismo.

La aparición del alhambrismo se enmarca dentro del proceso de redescubrimiento y deflación del arte Islámico en Occidente, que empezó a ser revalorizado en Europa desde finales del XVIII e inicios del siglo XIX. Las conquistas Napoleónicas, las colonias europeas en África y Asia, la mejora en los transportes, los libros de viaje y la evolución de la fotografía, ayudaron al descubrimiento y la dispersión del gusto por lo oriental en Europa y América, que está presente con más o menos fuerza en el arte y la cultura durante todo el siglo XIX. El orientalismo y la polémica en torno a este término analizada por Said¹¹⁵ en 1987, muestra cómo la recuperación del arte islámico se dio en un contexto de construcción de lo oriental a partir de términos y definiciones occidentales, que hacen de “lo oriental” un concepto en absoluto delimitado y cerrado, sino más bien complejo y muy difícil de definir ya que se compone de una mezcla de fascinación y descalificación del “otro”¹¹⁶.

Este redescubrimiento del arte islámico, estuvo inspirado por el interés del romanticismo en recuperar el pasado, que propiciaría la creación de la corriente artística conocida como los “neos”. Esta corriente reinterpretaba los estilos del pasado adaptados a las necesidades que acarreaba la era moderna. En este contexto hubo un claro interés por el arte islámico, interés que se vio influido por el impacto que tuvo el concepto de lo “oriental” durante el romanticismo. Dentro de esta revalorización y de su utilización en los diferentes estilos y soportes artísticos, la mirada al pasado hispanomusulmán tuvo una magnífica aceptación entre las clases altas europeas, quizás condicionada por la gran popularidad que adquirió Andalucía durante la primera mitad del siglo XIX como hemos venido definiendo en el apartado anterior.

Pero la recuperación del arte islámico no fue igual en todos los países europeos. Esto tiene sentido si observamos las desiguales relaciones que los diferentes países tuvieron con “Oriente”. Por ejemplo, en el caso de Francia, el *revival* del arte islámico estuvo más relacionado con las obras musulmanas existentes en países del Norte de África como Egipto, Argelia, Marruecos o también Turquía, debido a las relaciones francesas con estos países¹¹⁷. No olvidemos que Napoleón invadió Egipto. Por otro lado, países como Gran Bretaña o Estados Unidos estuvieron más ligados con otros estilos de arte “oriental” como el arte indio, otomano o hispanomusulmán. Así, hemos decidido centrarnos en el caso concreto de Gran Bretaña, ya que en este país, Andalucía, Granada y en especial, la

115 SAID, Edward, *Op.cit.*, p. 60.

116 BURKE, Edmund, *A philosophical enquire into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful*, London, 1757.

117 *Ibidem*, p.25

Alhambra incidieron de manera más intensa en su cultura; y sus habitantes fueron, así mismo, grandes coleccionistas de maquetas de la Alhambra.

Lo “oriental” ya estaba presente en Reino Unido a principios del siglo XIX. El arte chino y el japonés habían impactado con fuerza durante los siglos XVII y XVIII como elementos contrarios al absolutismo y la rigidez del estilo clásico. También estuvieron presentes durante el rococó inglés y se habían infiltrado en el estilo Palladiano en Inglaterra, encontrando maneras de adaptarlo al neoclasicismo de este estilo.

A finales del XVIII se comenzaban a ver ejemplos de la influencia de la arquitectura hindú y musulmana de la India, creciendo en Reino Unido la consciencia de que había culturas más allá de Europa. Pero a finales del XVIII y aún en los albores del siglo XIX, esta incursión en los estilos “no europeos” estaba alejada de cualquier tipo de interpretación o entendimiento del estilo, y más bien se basaba en la mera utilización arbitraria de elementos u objetos decorativos.

Debemos tener en cuenta que estas primeras aproximaciones al arte oriental se dieron en un momento en el que se estaba desarrollando la historia y la teoría del arte. Uno de los principales objetivos de esta disciplina era el conocimiento del origen de los estilos, y el “sarraceno” estaba en el centro de la controversia del momento como posible antecedente del gótico, que durante décadas era reclamado como el estilo nacional inglés, por lo que se comenzó a elevar la atención sobre este género.

Con la llegada del romanticismo, la preocupación por el arte y las culturas más allá de las barreras europeas tradicionales se intensificó. El concepto de “lo sublime” acuñado por el filósofo Edmund Burke (1729-1797) era descrito como la respuesta humana al enfrentarse con lo desconocido. Burke encontraba lo sublime en la naturaleza¹¹⁸, pero también en algunos monumentos erigidos por el ser humano, como Stonehenge. La exploración de lo sublime influyó en el desarrollo de la tradición del viaje en busca de lo desconocido, que se intensificó con la llegada del romanticismo, encontrando lo sublime y desconocido entre aquello más remoto, en nuevas culturas y paisajes alejadas del mundo occidental¹¹⁹.

Así, el mundo islámico se convirtió en uno de los principales lugares elegidos para realizar esta búsqueda. El anteriormente calificado como arte “barbárico musulmán” se consideraba ahora en Gran Bretaña, como un género destacado y como núcleo estilístico del recién renovado interés por el arte gótico como arte nacional. El árabe, anteriormente

118 *Ídem*.

119 HEIDE, Claudia, “The Alhambra in Britain. Between Foreignization and Domestication”, in *Art In Translation*, 2, 2010, p. 201–222.

tildado de “bárbaro”, recupera ahora valores propios del hombre del clasicismo. Se le atribuyen cualidades que estaban empezando a perderse en Europa, como ser hombres de alta moral, hospitalarios, heroicos, etc. El árabe comenzó a gozar de la simpatía del viajero, hecho que en el caso del pasado musulmán de España desembocó en las continuas comparaciones entre el pasado noble de los árabes de Granada y las muchas cualidades despectivas y poco favorables que se relacionaban con el granadino contemporáneo, solo hace falta leer las despectivas acusaciones de Richard Ford hacia los granadinos contemporáneos, y sus halagos a los “moros” del pasado¹²⁰.

Uno de los primeros signos de que en Gran Bretaña se estaba produciendo un cambio alejándose del clasicismo fue la tendencia que fijó su atención hacia Grecia, pero no hacía la Grecia clásica, sino hacía la Grecia invadida por los turcos, que presentaba aire fresco de Oriente en el riguroso arte clásico¹²¹.

En la Gran Bretaña de finales del siglo XVIII se empezó a aceptar la imagen del turco, que aparecería en el teatro y en la opera. Además, dentro del *Grand Tour* y los viajes pintorescos que realizaban muchos pintores para buscar inspiración se comenzó a viajar a Constantinopla además de a Grecia y a Italia. Si bien la atracción hacia el “turco” fue más enfática en Francia, tuvo también su influencia en Gran Bretaña, y encontramos personajes como Lord Byron (1788-1824), públicamente apoyando a Grecia en su conflicto con Turquía, pero al mismo tiempo admirando las tradiciones no europeas del este mediterráneo¹²². En 1854 se estableció el Museo de Arte Turco y Oriental en St. George’s Gallery en Hyde Park Corner, cuyo interior imitaba los espacios típicos (y estereotípicos) de la vida en Constantinopla, como el bazar, el harem, etc.

Paralelamente empezó a aparecer en el imaginario británico la imagen oriental de lo indio. Reino Unido había empezado a asentarse en La India tras la caída del imperio Mughal a partir de 1760, y se convirtió en un lugar predilecto para la búsqueda de fortuna de los británicos tras la completa pérdida de sus colonias americanas en 1776. Fue precisamente a raíz de las relaciones tan estrechas con La India que los británicos conocieron en más profundidad el arte islámico de Persia y del norte del país hindú.

En Gran Bretaña el arte islámico comenzó a ser conocido como “*moorish art*” aludiendo “*moorish*” a mahometano, tomado del término portugués “moro”. Este término fue utilizado una de las primeras veces por el pintor inglés William Hodges (1744-1797) al referirse a la tumba de Akbar en Sikandra diciendo que es “*one of the greatest monuments*

120 FORD, Richard, *Handbook for travellers...Op.cit.*, p. 372

121 SWEETMAN, John, *Op.cit.*,p. 74.

122 *Ibídem*,p. 83.

*of Moorish grandeur*¹²³”. Así se referían con este término a todo aquel arte realizado por “mahometanos”. Anteriormente el término utilizado había sido predominantemente el de “*saracen*” sarraceno, al hacer referencia a la nomenclatura apoyada por Christopher Wren en su discusión sobre el origen del gótico.

Es posible que la gran aceptación del estilo Alhambra en Gran Bretaña tenga que ver con la creencia en época romántica de que el gótico provenía del estilo sarraceno, como ya hemos comentado. El gótico era un estilo muy importante en las Islas Británicas, y fue también revalorizado durante el periodo romántico como estilo nacional, y se comenzó a construir con estilo neo-gótico.

La creencia de que el gótico provenía del “sarraceno” comenzó a sentarse con las teorías de Christopher Wren (1632-1723) en su libro *Parentalia*¹²⁴. Creía que había muchos elementos en el estilo gótico que se habían transferido desde el mundo musulmán a través de los moriscos españoles¹²⁵, como por ejemplo el arco apuntado, del que ve como posible antecedente la intersección de los arcos de herradura de la mezquita de Córdoba¹²⁶. Con esta idea en mente muchos de los viajeros llegaron a España e intentaron ver la Alhambra. Las pinturas de artistas como Murphy o Roberts, en las que los salones del palacio tienen altos techos sostenidos por finas columnas, le dan un aire sublime y etéreo a los patios y estancias que les recordaba a las catedrales góticas, donde se unía la recuperación del pasado medieval y la presencia de lo sublime como representaciones del gusto romántico. Más tarde, en las primeras décadas del siglo XIX, el término más utilizado para referirse al arte islámico de la Península Ibérica fue el de “moorish”. Incluso Ford describe el Patio de los Leones como “a *Moorish cloister*”¹²⁷

1.2.1. Owen Jones y el orientalismo

Dentro de esta recuperación estilística de los diferentes géneros de arte “oriental” en Reino Unido, tuvo un lugar predilecto el neo-hispanomusulmán, neo-morisco (*neo-moorish*), aquél que fijaba su interés en el arte islámico de la Península Ibérica. Dentro de este estilo, la Alhambra brilló con luz propia, y generó el sub-estilo que conocemos como el

123 HODGES, William, *Select views in India, drawn in the spot in the years 1780, 1781, 1782 and 1783*, London 1758,p. 31.

124 WREN, Christopher, *Parentelia*, London, 1760.

125 RAQUEJO, Tonia, “The «Arab cathedrals»: Moorish architecture as seen by British travellers” in *The Burlington Magazine*, 128, 1986, pp. 555-563, p. 555.

126 WREN, Christopher, *Op.cit.*, p. 306

127 FORD, Richard, *Handbook for travellers...Op.cit.*, p. 377.

alhambrismo, que comenzó a hacerse muy popular en las primeras décadas del siglo XIX. Este estilo pronto se relacionó con connotaciones de evasión, emoción, evocación, recreo, poder¹²⁸. Toda casa aristócrata que se preciara debía tener un salón “alhambra”, que por lo general era utilizado por los hombres, para las reuniones sociales, como salón de fumar o como espacio de recreo para evadirse. Estos salones o habitaciones se denominaron de diferentes maneras, como salón de fumar, salón árabe, gabinete oriental etc. Las connotaciones de estos salones traspasaron las barreras del hogar, y se comenzaron a realizar muchos edificios con fines lúdicos y de recreo en estilo alhambrista. Entre ellos podemos destacar el *Alhambra Theatre* en Londres, pero de todo ello hablaremos más adelante.

Pero, ¿por qué la Alhambra? Es cierto que no se habla de estilo neo-califal, o neo-nazarí; sino de neo-alhambrismo. Esta recuperación del estilo no se hace de manera formal y arqueológica, no es una fiel copia, sino más bien la adaptación de modelos concretos del pasado a edificios contemporáneos.

Como ya hemos visto en este capítulo, la Alhambra se había convertido en uno de los monumentos europeos más visitados, y como tal era fácilmente reconocible dada la gran cantidad de escritos, grabados, fotografías y otros souvenirs que de ella llegaban a Europa. Los elementos arquitectónicos y decorativos de la Alhambra eran más fácilmente reconocibles de manera aislada que los elementos de otros edificios. Estos motivos ornamentales recordaban y aludían fácilmente a las sensaciones y vivencias que los visitantes podían experimentar en la Alhambra. El público no sabía cómo se construían los mocárabes, o cuál era la estructura formal de una columna nazarí, pero identificaban estos elementos como pertenecientes a la Alhambra y su utilización les transportaba hasta el mismo edificio. De hecho, la gran carga estilística en esta recuperación estaba dominada por la ornamentación, ya que no hubo una inspiración clara en la distribución de espacios o las tipologías, que se adaptan a las necesidades estructurales y formales de los edificios del siglo XIX. Se podría decir que fue una recuperación centrada mayoritariamente en la epidermis del estilo; en la decoración. La idea no se basaba en la imitación real del estilo, sino la imagen sugestiva del mismo, y no fue hasta la difusión de las obras y trabajos de Jones cuando se comenzaron a codificar los elementos arquitectónicos y decorativos de la Alhambra como motivos predominantes en el *revival* del arte hispanomusulmán.

El alhambrismo fue muy relevante en varios países europeos, especialmente en Gran Bretaña y en España. El interés español es más evidente, al ser la Alhambra patrimonio hispano. Gran Bretaña estuvo también fuertemente influida por el conjunto nazarí. Aunque la Alhambra ya se conocía con anterioridad, y como hemos visto, muchos viajeros

128 PI Y MARGALL, Francisco, *Recuerdos y bellezas de España: Reino de Granada*, Madrid, 1850.

realizaron relatos, grabados y dibujos de la misma desde finales del siglo XVIII, fue a partir de 1814 y el final de la Guerra de Independencia cuando una nueva fase de descubrimiento y reconocimiento del monumento y la cultura nazarí se abrió paso en el arte y la cultura británica.

Sabemos que en las primeras décadas del siglo XIX la reputación de la Alhambra se basaba prácticamente en las sugerencias románticas, que representaban tanto el evocador exterior, colocado en lo alto de una colina presidiendo la ciudad, como el misterioso interior, cuyos patios que mezclaban el agua con la esbelta arquitectura contrastaban fuertemente con la rigidez de los patios renacentistas. El catalizador de esta visión había sido Irving y sus relatos, que compararon sus vivencias en la Alhambra con aquéllas de las Mil y una Noches¹²⁹.

El gusto por la Alhambra y su representación en el arte británico sufren una evolución desde las primeras décadas del siglo XIX cuando se mostraba una Alhambra ficticia, fruto de las visiones desproporcionadas e irreales del espíritu romántico más aficionado a lo sublime y lo pintoresco que hemos visto en autores como David Roberts o John Frederick Lewis. Observamos desde los años cuarenta cómo el espíritu romántico anterior empezó a ser sustituido por otro más positivista, consecuencia de los cambios sociales y políticos, que se centran más en el edificio real. Este cambio también viene determinado por las investigaciones de Jones, quien será uno de los primeros arquitectos que estudie las posibilidades de la imagen real de la Alhambra. Jones será decisivo para que el léxico estilístico y decorativo de la Alhambra sea mejor entendido, podríamos incluso afirmar que muchas de las ‘alhambras’ que se construyeron por el mundo son más deudoras del libro *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra* de Jones que de la Alhambra original (Fig. 12).

Owen Jones (1809-1874) fue un gran admirador y apasionado del arte musulmán. En su juventud había viajado extensamente por países árabes y musulmanes como Egipto, o Turquía, donde había entrado en contacto directo con las obras islámicas allí existentes. Jones lo consideraba como un arte muy puro, y el único que aún practica el arte que creció junto a su religión y su cultura, y creía que estaba muy poco contaminado por otros estilos o eclecticismos; en sus propias palabras:

“Por ello parecería que los árabes, en el cambio de su nomadismo a una vida sedentaria, suplantando la tienda por formas más sólidas, tradujeron los lujosos

129 IRVING, Washington, *Tales of the...Op.cit.*, p. 120



Fig. 12. *The architecture and decoration at the Alhambra Palace*. Chromolitography, 1844-1845. Owen Jones y Jules Gourey. ©V&A, n° inv. E.717-2016.

mantones y colgaduras de su antigua vivienda a la nueva, cambiando los postes de la tienda por columnas de mármol y las telas de seda por yesos dorados¹³⁰.

Durante uno de sus primeros viajes en 1832, tras completar sus estudios en la *Royal Academy of Schools* y su aprendizaje con el arquitecto Lewis Vulliamy (1791-1871), viaja a Italia y a Grecia, donde conocerá al joven arquitecto francés Jules Gourey (1803-1834), quien estaba trabajando con Gottfried Semper (1803-1879). Semper estaba muy

130 JONES, Owen, *El Patio de la Alhambra en el Crystal Palace*, con estudios introductorios de Juan Calatrava y José Tito, Granada, 2001, p. 122.

interesado en la teoría del color en los edificios de la antigüedad greco-romana, este interés marcará de manera decisiva la carrera de Jones.

El descubrimiento de la aplicación del color en la arquitectura, es quizás una de las aportaciones más interesantes del romanticismo. Si bien es verdad que las investigaciones comenzaron con el descubrimiento de policromía en edificios de la Grecia clásica, el arte Islámico tuvo una gran relevancia, pues en el mundo Islámico los edificios estaban aun policromados.

La escuela de pensamiento que se creó a través del estudio del color en los edificios griegos tuvo dos vertientes, una que creía que los griegos utilizaban el color en arquitectura solo para resaltar la belleza del mármol en algunos lugares. Y otra, encabezada por Semper, que creía que cada centímetro del mármol debía estar cubierto de color¹³¹. Es esta segunda teoría la que se aplicará más tarde en el *‘revival’* de edificios inspirados en el arte islámico, y la que veremos implementada en algunas de las restauraciones de la Alhambra y en las propias maquetas.

Semper planteó ideas que versaban sobre la relación entre arte y educación. En plena época de revoluciones, Semper creía que el arte era uno de los vehículos fundamentales de educación de masas. Este concepto fue muy importante para Jones también, quien intentaría aplicarlo durante toda su carrera. Su primer trabajo al respecto estuvo también relacionado con el arte islámico. Junto a Gourey, publicaron *Views on the Nile from Cairo to the Second Cataract* (1843)¹³², donde se recoge su experiencia sobre los efectos ópticos resultantes de la aplicación del color en las edificaciones¹³³.

Empujado por esta admiración hacia el arte islámico, Jones, llegó a la Alhambra en mayo de 1834 acompañado de Gourey. Vieron a Granada después ampliar su *Grand Tour* en 1833, que les llevó además de a las ciudades típicamente visitadas en este viaje, a Próximo Oriente, y a estudiar el arte islámico en El Cairo, Constantinopla, Alejandría o Jerusalén. Su estancia marca un punto de inflexión en la contemplación y estudio del complejo palaciego nazarí. Al contrario que muchos de sus predecesores, Gourey y Jones

131 Sobre Semper véase: SEMPER, Gottfried, *The four Elements of Architecture and other writings*, Translated by Harry F. Mallgrave and Wolfgang Hermann, Cambridge, 1989; SEMPER, Gottfried, *Style in the Technical and Tectonic arts, or Practical Aesthetics*, Translated by Harry F. Mallgrave, Santa Monica, 2004; HVATTUM, Mari, *Gottfried Semper and the problema of Historicism*, Cambridge, 2004; ARMESTO, Antonio (ed.) y GARCÍA ROIG, Manuel (trad.) *Escritos fundamentales de Gottfried Semper*, Barcelona, 2014.

132 JONES, Owen and GOURY, Jules, *Views on the Nile from Cairo to the Second Cataract*, London, 1843.

133 CASADO ALCALDE, Esteban, “La Granada ochocentista y su capacidad de convocatoria en artistas y literarios” en CABAÑAS BRAVO; Miguel, LÓPEZ-YARTO, Amelia y RINCÓN GARCÍA, Wifredo (coords.) *Arte y poder en la España de los siglos XV a XX*, Madrid, 2008, pp. 545-560.



Fig. 13. Reproducción en escayola de una porción de mocárabes de la Alhambra, posiblemente sacado por Owen Jones. Siglo XIX. ©V&A, n° inv. 324-1880.

tuvieron un acercamiento científico a la Alhambra, su estancia tenía como objetivo el análisis y estudio detallado de las decoraciones y formas de los palacios, para realizar un inventario de sus motivos y representaciones ornamentales. Los seis meses que pasaron allí y el estudio arquitectónico que llevaron a cabo, sentaron las bases de las famosas teorías de diseño moderno y color basadas en la importancia de los colores primarios en el arte, que harían tan famoso a Jones.

Jones estuvo en Granada en dos ocasiones, la primera concluyó tras la muerte Goury durante el brote de cólera que asoló la ciudad en 1834. La segunda, en 1837, cuando volvió para terminar el trabajo que dejaron inacabado, realizando así mismo moldes y calcos de las yaserías (Fig. 13). Al volver a Londres tras esta segunda estancia, comenzó a difundir su trabajo inmediatamente, impartiendo diferentes conferencias, escribiendo artículos, y trabajando en la edición de su libro *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*, publicado años más tarde entre 1842 y 1845, aunque el contenido fue poco a poco publicado con anterioridad en diferentes artículos y conferencias que escribió e impartió en Londres¹³⁴.

La figura de Jones¹³⁵ es esencial para la historia de la Alhambra, como el diario *The Times*, recordó en su obituario “*he set himself down before the Alhambra, and made siege*

134 FERRY, Kathryn, “Printing the Alhambra: Owen Jones and Chromolithography” in *Architectural History*, 46, 2003, pp. 175-188.

135 Sobre Owen Jones véase entre otros: CAMPOS ROMÉRO, María de los Ángeles, “La influencia de Owen Jones a través de su tratado *The Grammar of Ornament*: sobre la estética victoriana de mitad del siglo XIX” en *Anales de arquitectura*, n°4, 1992, pp.67-84; CAMPOS ROMÉRO, María de los Ángeles: “Datos de un viaje a Granada en 1834”, estudio introductorio a *Owen Jones, Planos, alzados, secciones y detalles de la Alhambra*, Madrid, 2001, pp. 7-37; FERRY, Kathryn: “Printing the Alhambra...” *Op.cit.*; FERRY, Kathryn, *Awakening a higher ambition Op.cit.*; FERRY, Kathryn, “Owen Jones and the Alhambra Court at the Crystal Palace” en

of it, and then revealed to Europe at large, and to the Spanish themselves”¹³⁶. Es por tanto el gran divulgador del palacio nazarí y quizás uno de los artistas que mejor supo entenderlo, prueba de ello es el apodo que le pusieron sus colegas contemporáneos ‘*Alhambra Jones*’.

Unas de las fechas claves para la dispersión del gusto por la Alhambra es 1851 con la *Great Exhibition* en Hyde Park, Londres¹³⁷. Jones fue nombrado superintendente de las obras y se encargó del diseño de la decoración interior y la policromía del *Crystal Palace* diseñado por Joseph Paxton¹³⁸ (1803-1865) para la ocasión. Jones diseñó el interior con un



Fig. 14. *The Alhambra Court*, Philip Henry Delamotte, 1854. ©V&A, n° inv. 39315.

ANDERSON, Glaire Y ROSSER-OWEN, Mariam (eds.) *Revisiting al'Andalus: perspectivas on the material culture of Islamic Iberia and Beyond*, Leiden, 2007, pp. 227-245.

136 *The Times*, 27 April 1874.

137 Sobre el Crystal Palace y la Great Exhibition de Londres en 1851 ver: de MARÉ, Eric, *London 1851: The Year of the Great Exhibition*, London, 1973; BEAVER, Patrick, *The Crystal Palace: A portrait of Victorian Enterprise*, Chichester, 1993; AUERBACH, Jeffrey A, *The Great Exhibition of 1851: A Nation display*, London-New Haven, 1999; HOBHOUSE, Hermione, *The Crystal Palace and the Great Exhibition*, London, 2002.

138 Joseph Paxton fue un arquitecto y jardinero británico del siglo XIX, mejor conocido por ser el diseñador del edificio de cristal destinado a acoger la primera exposición universal en Londres, La Great Exhibition en 1851.

programa cromático basado en la Alhambra (Fig. 14). En este ejercicio pudo aplicar las leyes del ornamento que creía haber extraído de la Alhambra. Desgraciadamente este diseño fue muy controvertido y discutido entre sus contemporáneos y finalmente no se incluyó¹³⁹.

Jones creía que la Alhambra era “la cumbre de la perfección para el arte islámico, como lo era el Partenón para el arte griego”¹⁴⁰, elevando la Alhambra a una especie de santuario arquitectónico que hizo del palacio nazarí uno de los lugares más famosos de Europa. Jones comprendió la Alhambra de una forma muy diferente a otros viajeros y artistas que la visitaban, para él era una especie de laboratorio del que el artista contemporáneo podía extrapolar las leyes universales que regulan el uso de la ornamentación y el color en la arquitectura. Este tipo de estudio casi científico que realiza se acerca mucho más a las teorías del positivismo que a la idealización romántica del conjunto que era la aproximación que se ofrecía hasta entonces.

Tras el éxito de la exhibición de Hyde Park, que sólo duro seis meses, se proyectó la apertura de una exhibición permanente que abriría sus puertas en Sydenham Hill al sur de Londres en 1854, donde se representan los diferentes estilos artísticos en pabellones arquitectónicos llamados ‘los pabellones de Las Bellas Artes’. Estos pabellones ofrecían a los visitantes demostraciones temáticas de la historia del arte, y Jones tuvo un importante papel en su producción.

La idea de la divulgación del arte está muy presente en este nuevo *Crystal Palace*. Jones creía que había que educar al público refinando su gusto para que no compraran artes decorativas sacadas de su contexto original, por eso el espacio de Sydenham tuvo una función más didáctica que expositiva, lo que fue muy importante para él. Los pabellones o patios eran enciclopedias que debían ejercer una gran influencia educativa en el país, mostrando los rasgos artísticos esenciales de las principales civilizaciones a lo largo de la historia.

Entre los pabellones que representarían la historia del arte, Jones concibió un pabellón Alhambra (*Alhambra Court*) que sería el pabellón ‘morisco’ o ‘moorish’. Este pabellón fue el único que estuvo exclusivamente dedicado a un edificio, no como los otros nueve, que representaban una mezcla de estilos artísticos¹⁴¹. Este patio funde diferentes partes de la Alhambra, pero se centra sobre todo en el patio de los Leones, que además de ser considerado uno de los mejores ejemplos de arquitectura nazarí, era también el más adecuado debido a las restricciones de espacio. Estas restricciones hicieron que no consiguiera recrear la bóveda de la sala de Abencerrajes, por el reducido tamaño del espacio. El patio era una

139 MARÉ, Eric, *Op.cit.*, p. 50.

140 JONES, Owen, “Moresque ornament” in *The Grammar of Ornament*, 3 vols., London, 1856, p. 7.

141 FERRY, Kathryn: “Owen Jones and the Alhambra...” *Op.cit.*, p. 230

sucesión de dos recintos que contaba así mismo con una sala llamada *Cast Room* donde también se mostraban calcos y vaciados sacados del edificio original que daban fe de la fidelidad de la obra de Jones. Podemos especular que en esta sala pudo haber también algunos modelos de Contreras. Aunque no lo sabemos con seguridad, algunos viajeros de la época, como el autor anónimo de *A Winter Tour in Spain* relatan la relación que pudo tener Contreras con este patio: “*he (Contreras) was who executed the stucco-work sent to England, and erected in the Cristal Palace, as a models of some portions of this place*”¹⁴²

Fig. 15. Frontal de Chimenea compuesto con azulejos, diseñado por Owen Jones para el Alhambra Court del Crystal Palace. Owen Jones, ca. 1854. ©V&A, n° inv. C.350.1, 2-2009. 105 x 64 x 50 cm.



142 ANONYMOUS, *Op.cit.*, p. 222.

Es ese patio, Jones llama también la atención sobre el exterior, que daba a la calle principal por la que caminaban los visitantes a la exhibición. Al contrario que en el original, el exterior de este patio estaba ricamente decorado (Fig. 15). Esta inventada fachada unía decoraciones de varias partes diferentes del complejo original: la cornisa de *muqarnas* de la fachada interior de la mezquita, una decoración de la entrada al patio de los Leones, motivos decorativos con rombos de la sala de Barca y mosaico de dado del patio de la Alberca. Con estos motivos Jones mostró pedagógicamente los principios que podían guiar a arquitectos, artistas y diseñadores en la correcta aplicación del color y de la organización de formas y decoraciones¹⁴³.

En la publicación que describía el *Alhambra Court* del *Crystal Palace*, Jones enumera las características formales de la casa Real Nazarí. Es interesante detenernos en su definición de las decoraciones, su argumentación sobre la estructuración de los diferentes motivos decorativos y la lógica de su posición. Lo mismo pasa con su teoría del color en la Alhambra. Para la construcción de este patio contó sólo con unos meses, y la tarea fue muy dura y exigente. Realizaron las distintas partes con moldes sacados de la Alhambra. Como ya hemos comentado, debido a las restricciones de espacio, el patio de los Leones no es una copia fiel al original y en numerosas ocasiones deja patente su frustración al respecto¹⁴⁴.

Jones buscó la recogida de datos para desarrollar su teoría de la forma de la Alhambra, y para nada quiso, (intencionadamente esto es) distorsionar su forma¹⁴⁵.

Cuando Jones se refiere a la Alhambra lo primero que destaca es la armonía que reina en sus decoraciones; los elementos se repiten y nunca se cortan bruscamente, sólo de manera natural, cada miembro es múltiplo de una unidad simple. Incluso, Tonia Raquejo cree que el estudio que hizo Jones de las decoraciones tiene coincidencias con los estudios científicos en el campo de las ciencias naturales, por su manera metódica de acercarse al ornamento nazarí¹⁴⁶. El interés por la repetición orgánica de las decoraciones es especialmente importante para nuestra investigación, pues como veremos en el capítulo tres, las maquetas se basan en la repetición de motivos decorativos.

Jones enumeró muchos de los principios de la arquitectura de la Alhambra y el arte nazarí que aun hoy en día se dan como válidos. Del conjunto destaca la gran proliferación de decoraciones en casi la totalidad de paredes interiores. Cree que la arquitectura nazarí

se basa en decorar la construcción, nunca se construye la decoración, que tiene que surgir naturalmente, pues según él no hay en la Alhambra ornamento inútil o superfluo. Se observa una armonía absoluta de la forma curva y recta, equilibrio y contraste entre la línea recta, curva e inclinada. Todas las líneas de decoración fluyen de un tallo principal, lo que parece sacado de la propia naturaleza. Principio de irradiación desde el tallo principal. Todas las uniones de las líneas curvas son curva con curva o curvas con rectas, deben ser tangentes unas con las otras.

Esta interesante relación entre la naturaleza y la arquitectura de la Alhambra había sido un elemento común en la observación y análisis de otros estilos orientales. Autores como Hodges¹⁴⁷ atribuyen características comunes al arte egipcio, hindú, “moro” en la memoria visual común de la estalactita y las formaciones rocosas de las cuevas en la naturaleza. Esta visión prevalece hasta el siglo XIX, y autores como Jones destacan las decoraciones de la Alhambra como directamente influidas por la naturaleza.

La naturaleza es también protagonista, según Jones, de la inspiración de los nazaríes en la aplicación del color en la arquitectura. Cree que al igual que hicieron con la forma, los nazaríes siguieron una serie de principios fijos basados en la naturaleza en su utilización del color.

De este modo, aunque los estudios de Jones se pueden enmarcar en la época romántica y aun conservan matices del gusto orientalista, son estudios más sistemáticos. Al contrario de los artistas románticos, que tendían a representar el edificio aun más ruinoso de lo que estaba, él tiende a lo opuesto, a intentar representar la Alhambra tal y como era en la Edad Media, de ahí que se haga preguntas como si el edificio estaba coloreado, o cómo serían los alzados reales de los palacios. Pero a pesar de los intentos de Jones por racionalizar de cierta manera la Alhambra, la visión romántica y orientalizante del monumento siguió con fuerza impulsada por otro tipo de manifestaciones artísticas como la fotografía¹⁴⁸.

Todas estas teorías y reflexiones son condensadas en su tratado de la ornamentación *The Grammar of Ornament*, publicado en 1856¹⁴⁹, libro que será muy influyente para las siguientes generaciones de artistas. Este libro es un compendio de la historia de la ornamentación hasta el Renacimiento a través de sus célebres 37 axiomas o principios sobre el uso de la ornamentación y el color que constituyen su tesis fundamental. En este estudio

143 CRINSON, Mark, *Empire building, Orientalism & Victorian Architecture*, New York, 1996,p. 64.

144 JONES, Owen, *El Patio de la Alhambra...Op cit*, Granada, 2010,p. 128.

145 RAQUEJO, Tonia, “Charles Darwin y la evolución de las especies ornamentales en la Alhambra de Owen Jones”, en *Norba Revista de Arte*, XXXII–XXXIII, 2012, pp. 107–124.

146 *Ibíd*em, p. 113.

147 QILLEY, Geoff and BONEHILL, John, *William Hodges 1744-1797: the art of exploration*, Greenwich, 2004. William Hodges fue un pintor y aventurero británico, famoso por formar parte de la expedición dirigida por el capitán Cook en su segundo viaje por el Océano Pacífico, del que realizó varias pinturas y dibujos de los lugares visitados.

148 HEIDE, Claudia, *Op.cit.*, p. 213.

149 JONES, Owen, *The Grammar...Op.cit.*, pp. 20-58



Fig. 16. "Moresque n°2" en *The Grammar of Ornament*, 1856, Cromolitografía. ©V&A, s/inv.

tiene un papel fundamental la Alhambra que constituye para él el ejemplo principal de su capítulo dedicado al alhambrismo o *moorish art* como él lo llama (Fig. 16). Con estos principios, Jones entiende que el arte debe representar el mundo a través de formas capaces de comunicar una imagen o un objeto natural, y se debe inspirar tanto en las producciones del pasado como en la naturaleza¹⁵⁰.

Las teorías de Jones son fundamentales para el éxito en Gran Bretaña del *revival* del arte de la Alhambra, pues su trabajo aporta el rigor científico y la base teórica que eran necesarias para el entendimiento de los principios que serían utilizados durante el alhambrismo. El mismo Jones era, como hemos comentado, un gran apasionado del papel educativo del arte y el diseño y él mismo desarrolló una importante campaña de dispersión del estilo de la Alhambra por Gran Bretaña. Ya tras su segundo viaje a España en 1837 comenzó a donar sus estudios sobre la Alhambra a dos importantes instituciones artísticas que se acababan de fundar en Londres el Royal Institute of British Architects (RIBA) fundado en 1834 y la Government School of Design que se convertiría más adelante en el museo Victoria and Albert. No sólo donó ejemplares de sus libros, sino también vaciados de la Alhambra que había realizado en Londres a partir de dibujos y bocetos tomados en la Alhambra¹⁵¹.

Se produce por lo tanto hacia mediados del siglo XIX el desarrollo de un estilo basado en el arte y la arquitectura inspirados en la Alhambra. Durante el siglo XIX, al referirse a este nuevo estilo, lo hacen en términos como *moresque art* o *moorish art*, y no es hasta más adelante cuando se acuña el termino alhambrismo, por la cantidad de elementos y referencias a la Alhambra en este estilo. El nuevo estilo, además de estar predominantemente basado en elementos de la Alhambra, en Gran Bretaña tiene también un fuerte componente de inspiración en la obra de Jones, y se podría decir que la Alhambra que se copia o se representa en los objetos y estancias decimonónicas está filtrada y modificada según el entendimiento de Jones del conjunto nazarí.

Tras la adaptación y asimilación de este género, el arte inspirado en la Alhambra comenzó a hacerse muy popular en Europa y América, especialmente en Gran Bretaña, pero también en otros países como Francia y España, donde podemos destacar su presencia en la pintura decimonónica¹⁵².

150 RAQUEJO, Tonia, "Charles Darwin y la evolución..." *Op.cit.*, p.115

151 ROSSER-OWEN, Mariam, "Coleccionar la Alhambra: Owen Jones y la España Islámica en el South Kensington Museum", en CALATRAVA ESCOBAR, Juan; ROSSER-OWEN, Mariam; THOMAS, Abraham y LABRUSSE, Remi, *Owen Jones y la Alhambra*, Granada, 2011, pp. 43-69

152 La pintura orientalista de tematica inspirada en la Alhambra ha sido ampliamente estudiada. Véase por ejemplo: THOMPSON James and SCOTT, David, *The East, imagined, experienced, remembered: orientalist 19th*

En Gran Bretaña la Alhambra influyó sobre todo tipo de manifestaciones artísticas, pero quizás una de las vertientes más interesante la encontramos en arquitectura, con la multiplicación de edificios y estancias inspiradas en el monumento nazarí.

El mismo Jones comenzó a participar en diferentes concursos arquitectónicos presentando proyectos con una fuerte inspiración en la Alhambra mucho antes de la realización de su patio en el *Crystal Palace*, como su propuesta para el *Army and Navy Club*, o el diseño para la Villa *Alderman Moon*, ambas rechazadas. Es en junio de 1838 cuando consigue que uno de sus proyectos salga adelante en las casas número 8 y 24 de Kensington *Palace Gardens*, realizadas en 1843 y 1845 respectivamente. La primera fue demolida en 1961 y la segunda es ahora la sede de la Embajada de Arabia Saudí, aunque ha sufrido muchos cambios y al no conservarse los diseños originales de Jones es difícil saber cuánto representa aun el diseño original¹⁵³.

Las teorías de Jones se empezaron a propagar por Europa gracias a sus dos principales libros, *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*, libro a todo color gracias a la nueva técnica desarrollada para su impresión de la cromolitografía¹⁵⁴, y *The Grammar of Ornament*. El primero constó de dos tomos en el que se describe la decoración del palacio nazarí en ciento cuatro cromolitografías, que Jones imprimió en su propia imprenta, que fundó gracias a la ayuda de dos expertos litógrafos británicos Day & Hage, con los que imprimió la primera cromolitografía en marzo de 1836¹⁵⁵. Ambos se vendieron no solo entre las clases altas europeas, sino también entre algunos de los más importantes arquitectos y diseñadores, como Karl Ludwig von Zanth (1796-1857) quien compró un volumen del libro de Jones sobre la Alhambra, en el que sin duda se inspiró para realizar su casa morisca en la Wilhelma de Stuttgart para el rey Guillermo I de Wurtemberg entre 1842 y 1846 (Fig. 17), quien también estaba suscrito a la obra de Jones, difundiéndose así también su obra por el ámbito germánico. Ludwig von Zanth visitó Inglaterra en busca de inspiración para su casa morisca en 1838 cuando exhibió algunos de sus dibujos en el *Institute of British Architects*, es muy probable que durante esta visita conociera a Jones (tenían un amigo en común en Londres, el arquitecto Jacob Ignaz Hittorff (1792-1867), quien acababa de publicar su mayor obra sobre la Alhambra¹⁵⁶.

century painting, Dublin, 1988; TROMANS, Nicholas, and KABBANI, Rana, *The Lure of the East: Orientalist painting*, New Haven, 2008; VV.AA. *Pintura Orientalista Española*, Catálogo de Exposición, Banesto, 1988.

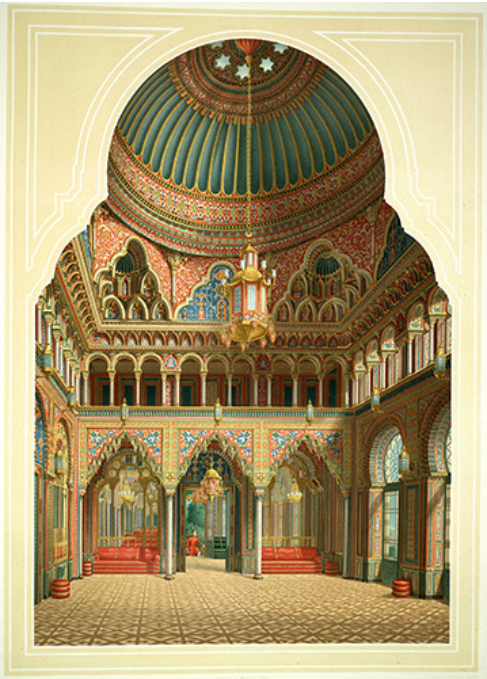
153 DARBY, Michael, *The Islamic perspective: An aspect of British architecture and design in the 19th Century*. Exhibition catalogue Leighton House Gallery, London, 1983,p. 70.

154 FERRY, Kathryn, "Printing the Alhambra...Op.cit., p.176.

155 CASADO ALCALDE, Esteban, *Op.cit.*,p. 548.

156 DARBY, Michael, *Op.cit.*, p. 62

Fig. 17. Grabado de la propuesta para el Gran Salón de la Moorish Villa, Wihelma, Stuttgart. Karl von Zanth, 1855. © RIBA Library Photographs Collection



El triunfo de sus publicaciones sobre la Alhambra llevó a relacionar el nombre de Jones con el del diseño “moorish” o “moresque”. Su gran trabajo sobre la Alhambra, le ganó también el reconocimiento en España. En 1838, antes de la publicación de *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra*, Jones envió varios diseños de la Alhambra a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, la cual “habiendo hallado en ellos un singular mérito y exquisito gusto” le nombrará en 1841 académico de mérito por Arquitectura¹⁵⁷.

Además de la realización de proyectos arquitectónicos, su obsesión por la Alhambra se trasladó también al diseño decorativo, como el diseño de azulejos, tejido e incluso billetes y latas de galletas.

El éxito de la obra de Jones, y la admiración por la Alhambra desembocó en la proliferación de los edificios y estancias inspiradas en ella, consecuencia del gusto por la Alhambra y el emergente coleccionismo que se comenzaba a poner de moda entre las clases altas europeas. Como hemos visto, los viajeros románticos, sentían una gran nostalgia hacia esos paraísos que habían visitado. En el caso de los que visitaban la Alhambra ya no solo buscaron traerse un souvenir, sino que también sintieron la necesidad en muchas ocasiones de construirse salones o pabellones imitando el estilo del palacio nazarí en sus

157 NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, en la colección de la Biblioteca de Estudios Madrileños nº 17, Madrid, 1973, pp. 93-94.

propias casas, en estancias que así evocaran las sensaciones que habían experimentado en su viaje a Granada.

Esta tendencia se extendió de tal manera que se convirtió en una moda, y encontramos salones ‘Alhambra’ en muchas de las casas de la aristocracia y las clases altas europeas, incluso en aquellas cuyos dueños jamás habían pisado el conjunto nazarí. Esta tendencia tuvo un gran impacto en Gran Bretaña, donde hubo muchos ejemplos de este tipo de construcciones. Como es el caso de Richard Ford, quien decidió mandar construir una torre morisca a imitación del salón de los Embajadores de la Alhambra en Heavitree House, su casa ubicada cerca de Exeter, tras su vuelta en 1838 después de su estancia en Andalucía.

Es posible diferenciar dos etapas dentro del desarrollo del alhambrismo en Gran Bretaña. Una primera en la que el estilo estuvo marcadamente influenciado por el gótico, donde el romanticismo y sus características fundamentales se tradujeron a la arquitectura y a las artes creando espacios misteriosos y de atmosfera abrumadora. De esta visión más romántica se pasa, a partir de la segunda mitad de siglo, a una época en la que el estilo se aleja de lo gótico debido al mayor conocimiento de los estilos, y en especial de la Alhambra, gracias a la difusión de las obras de Jones. Pero aún en esta segunda etapa no se abandonan por completo los matices románticos, e incluso el mismo Jones incluirá en algunos de sus dibujos pequeñas figuras pintorescas para hacer la escena más “orientalizante”.

Como hemos comprobado anteriormente, muchos de los viajeros se sintieron decepcionados con su visita a la Alhambra, pues no es lo que habían imaginado, los techos son más bajos y hay menos espacios diáfanos. Es quizás por esto, que el nuevo estilo Alhambra que se gesta en estos pabellones o salones, tiene un fuerte componente gótico. Se tiende a la elevación de los techos, se colocan vidrieras en las ventanas, y delgadas columnas que dan una sensación de ligereza y más altitud, adaptando así el modelo de la Alhambra a una población mucho más acostumbrada al gótico. La adaptación del gótico y el estilo Islámico tiene también un componente que podríamos definir como nacionalista, ya que al incluir elementos góticos no se está haciendo otra cosa que atraer el nuevo alhambrismo a un estilo de “casa” como era el gótico para Gran Bretaña. Como Raquejo describe, en el siglo XIX ya se acuñó en Gran Bretaña un término para este estilo ecléctico: el estilo ‘morisco-gótico’¹⁵⁸.

Así el alhambrismo, no es un estilo basado únicamente en la Alhambra, es en realidad un estilo ecléctico, mezcla de diferentes modelos arquitectónicos, ya que no solo participa de elementos góticos, sino que también adquiere elementos de otros estilos dentro del arte islámico, englobados en estas estancias ‘orientales’.

158 RAQUEJO, Tonia, *El palacio encantado... Op.cit.*, p. 34

Claudia Heide se refiere al término “*translation*” para definir el proceso por el cual los artistas británicos adaptan la Alhambra a Inglaterra. Este término se refiere por un lado a la mala interpretación o el no entendimiento de la Alhambra a la hora de copiarla en Gran Bretaña y, por otro, al proceso de interpretación de estos elementos que extraen de la Alhambra en un lenguaje legible para el público inglés¹⁵⁹. La gran aceptación del estilo Alhambra en Reino Unido y quizás también en Europa vino dada por la inteligencia de los autores de extraer elementos arquitectónicos y decorativos para insertarlos en una arquitectura local y del gusto de un público exigente. Es quizás por esta razón que los estudios de Jones tuvieron tanta repercusión, ya que era muy fácil a través de ellos extrapolar esos motivos individuales a una estancia en concreto, enfatizando así el concepto de que no hay una sino muchas “Alhambras” en Europa¹⁶⁰. Otros artistas del siglo XIX adaptaron el estilo Alhambra que Jones había codificado a un lenguaje más acorde con el estilo de la época y con el gusto de sus contemporáneos.

Pero existen otros factores que son fundamentales para su éxito. Por un lado la facilidad para copiar sus decoraciones a partir de los vaciados y grabados, desde el descubrimiento en la década de los 40 de la técnica para obtener vaciados directamente del original, de la que hablaremos más adelante en el capítulo 2. Este descubrimiento ayudó en gran medida a la expansión del estilo Alhambra, ya que era muy fácil de reproducir de una manera fiel y a bajo coste. El *revival* del arte Islámico y en concreto de la Alhambra, facilitan la simbiosis entre el uso de los estilos del pasado y los nuevos materiales, técnicas desarrolladas por la emergente industrialización. Por otro lado, la Alhambra proporcionaba una gran experiencia del color, elemento básico para los artistas románticos. La aparición del color ya había cautivado a Jones, y lo haría también con otros artistas. Así mismo, el desarrollo de la fotografía y el coleccionismo de vaciados de yeso hicieron que se conociera una Alhambra mucho más real e inmediata, que transportó el conjunto nazarí a todas las partes del mundo.

Además, el estilo de la Alhambra se utilizó en espacios que por lo general cumplían una función ligada con el ocio. Estos espacios estaban directamente relacionados con un aspecto lúdico y de recreo, eran lugares de relajación y esparcimiento. Lo oriental se identificó con la evasión de la realidad, como una burbuja en la que olvidarse de la vida diaria y relajarse. La investigadora Anna McSweeney se refiere al salón Alhambra como una moda dentro de las sociedades más ricas, como representación de poder¹⁶¹. La utilización de este estilo derivó desde su uso para estancias privadas particulares, hacia su aplicación

159 HEIDE, Claudia, *Op.cit.*, p.202

160 *Ibidem*, p. 203.

161 MCSWEENEY, Anna, *The Afterlife of the Alhambra*, Metropolitan Museum conference 2014.

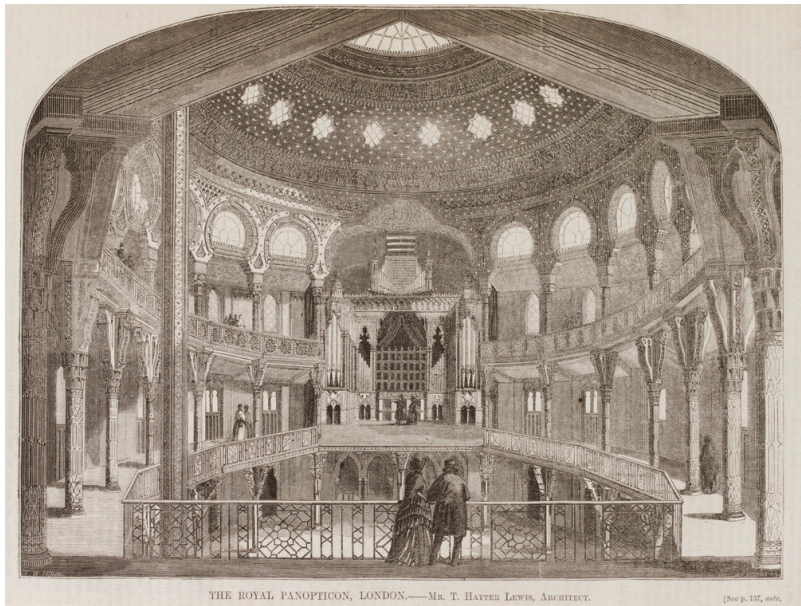


Fig. 18. *The Royal Panopticon of Science and Art*, 1854-1856 de Thomas Hayter Lewis, en *The Builder*, vol XII, n° 580, 18 Marzo 1854. ©V&A, n° inv. NAL124.20.A

en edificios que cumplían una función de entretenimiento, construyéndose así teatros, cines, cafés o salas de baile en estilo alhambreño, como el teatro Alhambra Palace realizado originalmente en la década de 1850 como El Royal Panopticon of Science and Art, y que tras un incendio se reconstruyó en estilo alhambrista en 1881 (Fig. 18).

Este estilo jugó también un importante papel en el desarrollo de las teorías de la estética paisajística en jardines. Tanto en Gran Bretaña como en Francia, proliferaron los jardines salpicados por arquitecturas del mundo, dentro de la estética romántica. Uno de los más tempranos ejemplos es el pabellón Alhambra creado por William Chambers para Kew Gardens en 1758, que había encargado diseñar el Príncipe de Gales a Jihann Heinrich Muntz¹⁶². Está caracterizado por el goticismo del primer periodo de este estilo. Este pabellón está dentro de la corriente más fantasiosa sin ningún tipo de exactitud histórica, pues Chambers jamás había estado en la Alhambra¹⁶³. Seguramente el espacio recibió este nombre por la fama que estaba ganando el palacio nazarí, que sin duda había llegado ya a oídos británicos a través de los primeros relatos de viaje.

El alhambrismo en Gran Bretaña experimenta una evolución en la que se aleja del goticismo. Esta evolución del estilo está presente en muchos de los ejemplos de pabellones orientales o estilo Alhambra que encontramos en Gran Bretaña, como por ejemplo: la sala de fumar creada por Rhinefield Hall en Hampshire entre 1888 y 1890, o el ‘Moorish

162 RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, “El medievalismo islámico en la arquitectura...”*Op.cit.*, p. 152

163 SWEETMAN, John, *Op.cit.*, p.72.

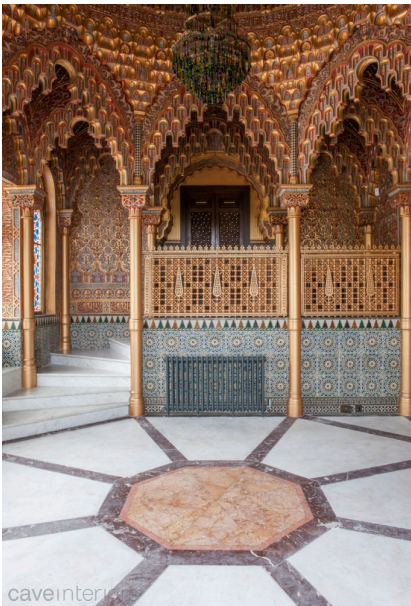


Fig. 19. Sala de Música en Grove House, Hampton, Surrey, John Charles Stutfield, 1892-1896.

Billiard Room’ realizado por Mathew Digby Wyatt (1820-1877), amigo personal de Jones en el número 12 de Kensington Palace Gardens en Londres¹⁶⁴. En muchos de estos ejemplos, los arquitectos y decoradores no se inspiraban directamente de la Alhambra (la cual en muchos casos ni habían visitado) sino en otros elementos, como las obras de Jones o su *Alhambra Court* en el Crystal Palace. En el caso de la Sala de Música en Grove House, en Hampton, Surrey, construida entre 1892 y 1896 por el arquitecto John Charles Stutfield¹⁶⁵ (muerto en 1925), éste, aunque había visitado seguramente la Alhambra hacía 1880, siguió fielmente las directrices marcadas por Jones, e incluso doró las columnas de la sala siguiendo las creencias de Jones (Fig. 19).

El cambio en el estilo también se ve influenciado por el hecho de que museos e instituciones culturales empiecen a adquirir objetos islámicos durante la segunda mitad del siglo XIX. Y se inicia así un agresivo comercio de obras de arte que se extenderá hasta bien entrado el siglo XX, que lleva en ocasiones al robo o el expolio de bienes culturales. Esto hizo que llegaran muchos objetos de la Alhambra a Reino Unido entre ellos vaciados y maquetas, que ayudarían a difundir el estilo y las decoraciones del conjunto nazarí.

También se montaron diferentes exhibiciones a partir del éxito de la Great Exhibition en 1851, que junto a tiendas y galerías se especializaron en la venta de “mercancía

164 ROSSER-OWEN, Mariam, *Islamic Arts from...**Op.cit.*, p. 129.

165 *Ídem.*

oriental”¹⁶⁶. En este sentido, se inauguró en Londres un famoso edificio para albergar exhibiciones de arte y ciencias. Este fue el Royal Panopticon, en Leicester Square construido por el arquitecto Thomas Hayter Lewis (1818-1898). Según la revista *Art Journal*, el interior de la sala principal era “*worthy of the Alhambra itself*”¹⁶⁷, es más, cuando el espacio se reconvirtió en sala de conciertos, tomó el nombre de la Alhambra¹⁶⁸.

En esta segunda etapa el estilo alhambra se introduce de manera más acusada en el diseño de objetos tanto cotidianos como decorativos. Ya hemos visto cómo el propio Jones utilizó las decoraciones de la Alhambra para realizar diseños de todo tipo de objetos. Lo mismo ocurrió con su compañero el arquitecto Matthew Digby Wyatt, quien fue también consicente de la cantidad de posibles aplicaciones que las decoraciones de la Alhambra podían tener en el diseño moderno. Aplicaron científicamente los patrones decorativos a los objetos que se podían crear gracias a las maquinas desarrolladas tras la industrialización, llegando a afirmar Wyatt que los patrones de las decoraciones del arte islámico serían aplicables “*in almost all the departments of production*”¹⁶⁹.

La existencia de numerosos edificios y estancias, así como de objetos que se inspiraban en la Alhambra nos hace pensar que existió en Gran Bretaña, en la segunda mitad del siglo XIX una industria y unos profesionales capaces de realizar las soluciones decorativas necesarias para este estilo.

Esta maestría llevó también a que surgiera una interesante demanda de copias o reproducciones de objetos inspirados en la Alhambra. En esta investigación estamos comprobando cómo los artesanos de Granada decidieron responder a la demanda realizando modelos a escala de estancias, fachadas y puertas del conjunto nazarí, pero también se copiaron otros objetos. En Gran Bretaña esta industria también fue relevante, especialmente en la copia de elementos arquitectónicos, utilizados para los interiores y de objetos cerámicos. Uno de los objetos más reproducidos fue el célebre jarrón de las gacelas¹⁷⁰ de la Alhambra, aunque también se reprodujeron muchos objetos que habían sido adquiridos en las décadas anteriores por museos británicos como el Victoria and Albert Museum. Estos diseños eran originales, aunque basados en los modelos históricos. Las reproducciones

166 JACKSON, Anna, *Expo: international expositions 1851-2010*, London and New York, 2008.

167 *The Art Journal*, 1 April 1854, p.4.

168 SWEETMAN, John, *Op cit*, p. 160.

169 DIGBY WYATT, Matthew, “Orientalism in European Industry”, in *Macmillan’s Magazine* number 126, London 1879, pp. 551-556.

170 SOLER FERRER, María Paz, “Maurofilia: las falsas Alhambras” en MATTHEWS, Wade y ROSSELLÓ BORDOY, Guillermo (eds), *Los Jarrones de la Alhambra, simbología y poder*, catálogo de Exposición, Granada, octubre 2006-marzo 2007, pp.97-133.

del gran jarrón realizado por los artesanos nazaríes fueron muy populares en Europa y ceramistas de muchos países se atrevieron a interpretarlo con sus propios diseños. Normalmente se realizaban en menor tamaño, debido a que el original era demasiado grande, por lo que era más cómoda su reproducción a menor tamaño. Este jarrón se convirtió en un icono del redescubrimiento de la España Islámica¹⁷¹ y de la Alhambra. Este estilo de jarrón fue muy famoso en Reino Unido desde la primera mitad del XIX. Ya en la Exposición de Fabricantes realizada en 1844 en París, la nueva School of Design londinense compró dos jarrones de cerámica “al estilo morisco de la Alhambra”¹⁷².

Además, las láminas de decoraciones de la Alhambra de Jones se utilizaron como fuente de inspiración para muchas otras expresiones artísticas. Hace poco, en 2013, se vendió en la casa de subastas londinense Christie’s un mueble tipo consola, con espejo realizado por la técnica de la galvanoplastia. Este mueble se atribuye a la empresa Elkington & Co¹⁷³ de Birminham, y está fechado aproximadamente en la década de 1860. El espejo está enmarcado con un arco de mocárabes dorados, y la mesa reposa sobre otros arcos del mismo tipo que están dispuestos imitando uno de los templetes del patio de los Leones de la Alhambra. Este mueble es una versión más reducida de la gran *Alhambra Table* realizada por la misma empresa para la International Exhibition de Londres en 1862. Se sabe que la realización de los componentes de esta consola se efectuaron a partir de los modelos en yeso realizados por un artista Italiano para Mr. Penrose Mark el Consul inglés en Granada, que más tarde los donó a la empresa Elkington. Este mueble está directamente inspirado en la lámina XIII “*Entrance to the Patio de Leones*” realizada por Jones para su *Plans, Evelations, Sections and Details of the Alhambra*¹⁷⁴.

Este mueble es un gran ejemplo de que la Alhambra estuvo presente durante buena parte del siglo XIX en el gusto británico, y que las manifestaciones artísticas que se inspiran en el conjunto nazarí son abundantes y muy variadas.

Este estilo tuvo también detractores en Gran Bretaña, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Este es el caso del arquitecto John Ruskin (1819-1900), quien no era partidario de usar las decoraciones de un edificio que representaba la caída en desgracia de un imperio (al-Andalus) en arquitectura, y que debía ser según él, únicamente utilizado en diseños de tapas de libros o alfombras¹⁷⁵. Además, diferentes publicaciones

171 ROSSER-OWEN, Mariam, *Islamic arts from...Op.cit.*, p.142.

172 ROSSER-OWEN, Mariam, “Coleccionar la Alhambra: Owen...”*Op.cit.*,p. 46

173 La empresa Elkington creció rápidamente después de patentar la producción mediante electrotipos, o galvanoplastia. Es raro encontrar muebles realizados por esta empresa, pero este es un fino ejemplo.

174 Christie’s, Londres, venta 5706. 20 septiembre 2013, lote 116.

175 DARBY, Michael, *Op cit.*, p.122.

como las revisas *Atheneum's* o *The Builder*, criticaron en diversas ocasiones la dificultad de adaptar este estilo adecuadamente a los espacios requeridos por la sociedad moderna, lo que les llevó a censurar su utilización¹⁷⁶.

El gusto por la Alhambra no solo llegó a Reino Unido. En Francia hubo muchos ejemplos. Ya desde los finales del siglo XVIII lo oriental estuvo muy representado en la moda y el gusto francés (recordemos las campañas Napoleónicas que ‘descubrieron’ Oriente). Así a finales de siglo se implantó la moda de tener habitaciones a la turca, moda que desapareció con la revolución pero que se recuperó poco después enlazando así con el romanticismo¹⁷⁷.

Así mismo la influencia del alhambrismo y de Jones llegó a América¹⁷⁸. En Nueva York por ejemplo se construyó un kiosco para la banda de música en Central Park en 1886 realizado por Jacob Wrey Mould (1825-1886). Mould fue uno de los aprendices más aventajados de Jones, de quien aprendió a utilizar el eclecticismo y los nuevos materiales en arquitectura y la aplicación del color. Si bien este kiosco no está basado directamente en la Alhambra, tiene muchos elementos decorativos que recuerdan a la ornamentación del palacio nazarí.

En definitiva, el surgimiento del Alhambrismo, o el estilo del siglo XIX que se inspira directamente en los motivos decorativos, formales y estructurales de la Alhambra, estuvo impulsado por varios factores fundamentales. Por un lado, la proliferación de los escritos y grabados sobre el monumento, que colocaron a la Alhambra en una posición de reliquia de un pasado mejor. Por otro lado, la atracción de los artistas hacia el color y las formas derivadas de la naturaleza durante el romanticismo hizo de la Alhambra una fuente de inspiración privilegiada. Así mismo, el trabajo de Jones ayudó a que las decoraciones nazaríes se pudieran adaptar a las necesidades del público moderno.

Todo este ambiente hizo que las producciones artísticas dedicadas a la Alhambra se multiplicaran por Europa, y en concreto por Gran Bretaña, que fue uno de los países que más consumió objetos y reproducciones de la Alhambra, así como uno de los países europeos con más ejemplos de arquitectura alhambrista, entre salones de fumar y edificios de recreo.

1.2.2. La respuesta ante la imagen creada. El orientalismo en España.

Mientras en Europa se soñaba con la Alhambra como icono del orientalismo, los españoles reaccionaban de maneras diferentes al impactante fenómeno del gusto por al-Andalus y el arte islámico español. Históricamente los españoles llevaban siglos, desde la capitulación de Granada en manos de los Reyes Católicos en 1492, intentando deshacerse de cualquier motivo o característica que pudiera relacionar a España con lo musulmán. La identidad de “lo español” se pretendía relacionar visualmente con el románico, el gótico, o incluso el arte visigodo o asturiano, olvidando los siete siglos de presencia musulmana en la Península.

Durante el periodo de la regencia de María Cristina (1833-1840) se empiezan a atisbar los primeros matices de romanticismo en España, especialmente en la literatura y las artes y, como es sabido, una de las bases del romanticismo fue la vuelta a la Edad Media¹⁷⁹. En España, el romanticismo neo-medievalista tiene una doble vertiente: cristiana e islámica, lo que supone dos concepciones distintas del mundo y dos estéticas. Así la arquitectura española de esta época mostrará una ambivalencia rica en matices tanto occidentales como orientales, siendo incluso estos últimos los que muchas veces representarán la “arquitectura nacional” en los concursos y exposiciones universales¹⁸⁰.

Paralelo al *revival* de la arquitectura gótica en periodo de la regencia de María Cristina, hubo otros ejemplos de una temprana arquitectura neo-orientalista, cristalizada a través del monumento de la Alhambra, dándole a la arquitectura española un curioso matiz que no se encontrará en otros países y creando esa unicidad que representaría a España. Así surgió el fenómeno del alhambrismo en España. Los primeros pasos en este estilo fueron dados en el siglo XVII por Jovellanos y Villanueva, el primero hizo informes para la Academia de Bellas Artes de San Fernando sobre las antigüedades árabes de Granada y Córdoba de los que realizó varios informes y tras verlos¹⁸¹, la Academia envió a los arquitectos Juan de Villanueva, Pedro Arnal y José Hermosilla a estas ciudades para dibujar los monumentos, desembocando este proyecto en la publicación de *Las Antigüedades Árabes de la Península* (1780-1804)¹⁸² (Fig. 20). Pero todavía en estas fechas, este matiz anticlásico lo llevaba a cabo la Academia al margen de la enseñanza, que aún se basaba predominantemente en el clasicismo, aunque con el tiempo cambiará esta postura, y unas décadas más tarde este giro se reflejó en el nombramiento de Owen Jones como académico de mérito en 1841,

176 *The Builder*, 10 March 1849, p. 109.

177 CALATRAVA ESCOBAR, Juan, “La Alhambra y el orientalismo...*Op.cit.*”, pp. 11-69.

178 SWEETMAN, John, *Op. cit.*, p. 211-244

179 ALLISON PEERS, Edgar, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, 1967, (2º ed.), p. 173.

180 NAVASCUÉS, Pedro, *Arquitectura y arquitectos madrileños...Op.cit.*, p. 91

181 ARASF Actas de la Academia de San Fernando 1832.

182 NAVASCUÉS, Pedro, *Arquitectura y arquitectos madrileños...Op.cit.*, p.93



Fig. 20. Capitel nazarí del salón de Comares, 1762, en *Antigüedades Árabes de España*, Diego Sánchez Sarabia, 47 x 34.7 cm. Colección Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº inv. MA/ 470.

por una colección de diseños sobre la Alhambra que les envió¹⁸³, que no fue otra que su famosa obra *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*.

Con la subida al trono de reina Isabel el gusto por lo árabe fue creciendo entre arquitectos, artistas y público hasta llegar a la aceptación oficial, incluso por parte de la Academia. Para esta aceptación ayudó la llegada de los turistas extranjeros a la Península, especialmente a partir de mediados de siglo.

Pero en España se da un fenómeno curioso respecto a la recuperación del arte “oriental” diferente a otros países europeos. Cuando en la Europa del siglo XIX se redescubren las ruinas árabes y el pasado musulmán, los españoles se encuentran en una dicotomía entre el intento de estudio de este pasado, y la crítica hacia la imagen que se está transmitiendo del pasado islámico en España, ya que consideraban las historias de los románticos como fantasías que no definían en ninguna circunstancia la verdadera España. Se argumentaba que en Europa se estaban creando unos estereotipos de España relacionados directamente con el pasado islámico que estaban muy alejados de representar la verdadera diversidad del país, y que daban una visión muy simplista y limitada de la realidad española.

183 ARASF Legajo 1-44

Debemos tener en cuenta que para otros países europeos lo oriental era aquello ajeno, diferente, lejano; pero en el caso de España esta definición no era válida, ya que lo que en Europa se consideraba oriental (como los monumentos, los paisajes o algunos rasgos culturales) en España era algo cercano y cotidiano, con lo que convivían cada día. A pesar de ser parte de sus vidas, los españoles no habían prestado demasiada atención al pasado musulmán, no había una reflexión sobre ello. La mezquita de Córdoba o la Alhambra comenzaron a despertar interés no sólo poético y pintoresco, sino también histórico y artístico. Fue así como se emprendió el estudio de unos monumentos cuya fisionomía era muy familiar, pero sobre los que, en el plano científico, poco era lo que se sabía.

En la década de 1830 comienzan a proliferan los escritos de españoles que hacen alusión al pasado musulmán. Encontramos ejemplos en poesía, prosa y ensayo, como los trabajos de José de Espronceda, *Sancho Saldaña* de 1834¹⁸⁴ donde la protagonista femenina es una mujer “mora”, o la obra de teatro de Francisco Martínez de la Rosa *Aben Humeya*, de 1830¹⁸⁵. Con el romanticismo asistimos a una nueva visión de lo islámico en la que el musulmán se convierte en el auténtico protagonista. Los académicos también estaban empezando a reconsiderar el estudio del pasado islámico tanto en el ámbito lingüístico como en el literario, histórico y artístico. Una de las obras más destacadas fue *La historia de la dominación de los árabes en España*¹⁸⁶ de José Antonio Conde (1820-1821). Así mismo, desde su residencia en Inglaterra, el gran arabista español Pascual Gayangos, traduce al castellano *The History of the Mohammedan Dynasties* (1840-1843)¹⁸⁷, de la obra Naf’ al-ib de al-Maqqari, en cuya introducción lamenta los prejuicios que hay en España sobre la contribución de los musulmanes a la cultura hispana, siendo especialmente crítico con la postura que ha tenido tradicionalmente la monarquía sobre este tema, por haber ignorado el pasado islámico en lo que él llama “*the spanish history*”¹⁸⁸.

A pesar de sus críticas, Gayangos reconocía que desde mediados del siglo XIX se había creado una corriente entre los intelectuales españoles que intentaba estudiar el pasado musulmán, como por ejemplo con el proyecto que llevó a cabo la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para impulsar y definir el conocimiento del arte hispanomusulmán que ya hemos comentado.

184 ESPRONCEDA, José de, *Sancho Saldaña o, El castellano de Cuéllar*, Madrid 1834.

185 MARTÍNEZ de la ROSA, Francisco, *Aben Humeya o la rebelión de los moriscos*, 1830.

186 CONDE, José Antonio, *Historia de la dominación de los árabes en España*, Madrid, 1820-21.

187 Al- Maqqari, A mad ibn Mu ammad Ibn al-Kha ib; GAYANGOS, Pascual de, *The history of the Mohammedan dynasties in Spain; extracted from the Nafhu-t-tib min ghosni-l-Andalusi-r-rattib wa táríkh Lisánu-d-Dín Ibni-l-Khattib*, London, 1840-43.

188 Cif. GINGER, Andrew, “The Estrange self of Spain: Oriental obsession in Spain at the time of Gayangos and Riaño 1830-1875” en ÁLVAREZ, Cristina y HEIDE, Claudia, *Pascual Gayangos: A Nineteenth-Century*

Ya en la década de 1840 y 1850 el gusto por lo oriental y el estilo denominado alhambrismo se hicieron presentes en las artes y la arquitectura. Uno de los primeros espacios de los que tenemos noticia fue el realizado en 1844 por el pintor granadino Luis Frasquero, que reproducía la sala de Dos Hermanas en la casa del comerciante don Juan Manuel Calderón, en la calle Alcalá de Madrid¹⁸⁹. Sobre este gabinete un periódico de la época escribió: “este es el primero en concebir la feliz idea de resucitar, digámoslo así, el gusto por la arquitectura árabe, introduciendo de esta manera un nuevo género que casi se contaba ya por muerto”¹⁹⁰.

Pero quizás el ejemplo más relevante de esta época fue el que vino promocionado por la realeza, cuando la reina Isabel encarga a Rafael Contreras la realización del Gabinete árabe para el palacio de Aranjuez en 1848. Junto a este espacio, Contreras también participó en el interior del palacio de Vista Alegre, igualmente para la realeza, en esta ocasión para María Cristina, que después pasaría a manos del Banquero José de Salamanca. Este salón estaba inspirado en la sala de la Barca de la Alhambra¹⁹¹. A todos ellos nos referiremos más adelante.

Estos primeros espacios fueron más fieles a los diseños de la Alhambra, ya que más adelante este alhambrismo se convertiría en un pastiche de elementos decorativos del arte hispanomusulmán.

Con el mayor conocimiento y estudio del pasado musulmán, Gayangos y otros estudiosos del pasado andalusí como José Amador de los Ríos y otros que discutiremos en los siguientes párrafos, consiguieron una renovada atención sobre la cualidad de simbiosis que tuvo el medioevo hispano, donde se unieron diferentes culturas que formaron las principales características de lo que se podría considerar como “lo español”. Y con este cambio se comenzó a considerar más y más notable lo oriental como parte de la historia de España y como definitorio de lo español. Poco a poco se iría resaltando el pasado islámico para poder diferenciar la cultura hispana frente a otras europeas, con un sentido de preeminencia, siendo este pasado eso “único y personal” de lo español que no había en otro lugar de Europa.

spanish arabist, Edinburgh, 2008, pp 49-67.

189 Cif. PANADERO PEROPADRE, Nieves, “Recuerdos de la Alhambra: Rafael Contreras y el gabinete árabe del Palacio Real de Aranjuez” en *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, nº 122, Madrid, 1994, pp. 33-40, p. 33.

190 *El Tiempo*, nº 231, 18 diciembre de 1844.

191 “Palacio de Vista-Alegre” en *Ilustración Europea y Americana*, número IV 30 de enero de 1883, p. 69,

La visión tradicional negativa de los “invasores musulmanes” se fue permutando hacia otra marcada por una intención de objetividad que, no obstante, a menudo escondía una interpretación de signo contrario, es decir, de subjetividad, que mostraba una desmesurada admiración por todo lo islámico. Esta admiración en la que subyacía un deseo “nacionalista” llevaba a valorar la cultura hispano-árabe como genuinamente española, original y distinta, que encontraba su unicidad en la mezcla de culturas del pasado medieval.

Se produjo por lo tanto una revalorización del pasado hispanomusulmán con una tendencia nacionalista. Ésta se ve reflejada en el arte a través de dos caminos diferentes. Por un lado, se comienzan a restaurar las ruinas del pasado musulmán que aún quedan en pie y, por otro, se inicia la inserción de motivos ornamentales y estilísticos hispanomusulmanes en el arte contemporáneo. Esta última vertiente es de marcado carácter nacionalista, identificando lo español con lo hispano-musulmán. La utilización del estilo neo-morisco o neo-alhambra era empleado en Europa para edificaciones de recreo y de carácter lúdico, mientras en España, este gusto por lo andalusí que se relaciona con la idea de “lo español” está también muy presente en edificaciones públicas o de carácter civil.

El inicio de las restauraciones en las primeras décadas del siglo XIX, de edificios como los Alcázares de Sevilla o la Alhambra da pie al estudio y análisis de los diferentes lenguajes hispanomusulmanes. Esto hizo que se empezara a popularizar también en España la realización de interiores orientalistas, impulsados por la facilidad a la hora de llevar a cabo reproducciones de motivos ornamentales de edificios como la Alhambra, que tras el descubrimiento de la técnica de vaciados, de la que nos ocuparemos más adelante, se convirtió en un gran repertorio decorativo en el que inspirarse o directamente obtener copias. Además, la corona había “bendecido” este nuevo estilo al encargar la realización del Gabinete Árabe de Aranjuez, por lo que la nobleza empezaría a copiar este modelo.

Debemos llamar la atención hacia el hecho de que, aunque se estuviera recuperando el interés por el arte del pasado hispanomusulmán, en un principio este interés se redujo a la consideración de los edificios y los objetos como meros escenarios y componentes de una escenografía romántica muy específica, y no hubo un estudio profundo de los diversos estilos. Es posible que esto se debiera al rigorismo de generaciones anteriores, que en ocasiones fueron incapaces de valorar aquello que escapase de los cerrados límites del clasicismo.

Cuando el estudio de los estilos comenzó y los ideales románticos tuvieron como consecuencia la revisión de los periodos arquitectónicos y artísticos, este estudio no vino propiciado por una reflexión interna de la historiografía española, sino que estuvo impulsado por el interés que habían despertado estos estilos fuera de nuestras fronteras, con obras como las de Girault de Prangey, Jones y otros muchos.

El interés por los diferentes lenguajes artísticos hizo que los estudiosos españoles se convencieran de que la arquitectura islámica había adquirido su mayor esplendor en España y, por lo tanto, consideraban al arte hispanomusulmán superior a otros estilos: “pero esa arquitectura árabe tan bella [...] no vayáis a buscarla no en Constantinopla, ni en El Cairo, no en Damasco, allí solo encontrareis su cuna [...] si queréis encontrar esa arquitectura en todo su esplendor, en todo su desarrollo, cumpliendo, realizando, en fin su destino, buscadla en España: buscadla en Toledo, Sevilla, Córdoba y en Granada. Allí encontraréis la escala completa de su desarrollo”¹⁹². Este interés llevó a un mayor estudio de las fases del arte hispanomusulmán y su evolución, así como de los edificios más representativos de cada estilo.

El neo-arabismo en España estuvo acompañado de cierta confusión debido a la variedad de estilos que incluía. En la arquitectura hispanomusulmana se comprendían los estilos emiral, califal, almorávide, almohade, nazarí e incluso podemos incluir en esta época el controvertido estilo mudéjar¹⁹³. Pero fue claramente la Alhambra y el estilo nazarí el más utilizado en las edificaciones y diseños del neo-arabismo español, convirtiéndose en el principal modelo de referencia que, a partir de sus decoraciones, suscitaba un amplio repertorio emocional y político¹⁹⁴.

En Andalucía uno de los principales impulsores de la recuperación del pasado artístico andalusí como estilo nacional y uno de los primeros autores en estudiar el estilo fue José Amador de los Ríos (1818-1878), que con su libro *Sevilla Pintoresca* (1844)¹⁹⁵ llama la atención de los profesionales sobre la recuperación del legado arquitectónico del al-Andalus. Una de sus principales aportaciones al respecto fue la consideración del arte islámico como nacido en relación con la religión musulmana y, por lo tanto, con una personalidad propia alejada de las influencias del gótico como creían muchos autores, por la influencia de las teorías británicas impulsadas por Christopher Wren. Amador de los Ríos incita también a la aplicación de las principales aportaciones de la arquitectura

192 FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel, “Monumentos de Toledo: La Puerta del Sol”, en *El Museo Universal*, nº 4, 28 febrero 1857, pp. 27-38 p. 36. Manuel Fernández González fue un folletinista dramaturgo y novelista andaluz, activo en diferentes tertulias de la época en Granada, como El Pellejo o la Cuerda. Fue Además Inspector de Antigüedades del Ministerio de Fomento. Entre sus obras más importantes de tintes orientalistas encontramos: *Allah Akbar. ¡Dios es Grande!* (1849) o *Los Monfies de las Alpujarras* (1856). Además, colaboró con El Museo Universal entre 1857 y 1865, realizando diferentes artículos, varios de ellos sobre la Alhambra y su entorno.

193 GARCÍA ALCÁZAR, Cristina, *Op.cit.*, p. 203.

194 RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, “El medievalismo islámico en la arquitectura...*Op.cit.*”,p. 148.

195 AMADOR DE LOS RÍOS, José, *Sevilla pintoresca*, Sevilla 1844.

hispanomusulmana en la construcción moderna¹⁹⁶. Además, otra relevante aportación fue la acuñación del estilo mudéjar, término que utiliza por primera vez en 1859 como el principal estilo nacional¹⁹⁷. Mudéjar es un término que significa ‘domesticado’ en árabe y se refiere a los musulmanes que se quedaron en la Península tras la conquista cristiana¹⁹⁸. Respecto al estilo artístico, mudéjar se refiere a la aplicación de motivos y modelos musulmanes a edificaciones cristianas, dándose así una simbiosis de los dos estilos. Aunque hoy en día este término es muy discutido. Para Amador de los Ríos no había un estilo que describiera mejor al estilo nacional, y sus teorías fueron validadas cuando se empezó a utilizar con fuerza durante la restauración alfonsina. De todos modos, el neo-mudejarismo y el alhambrismo, convivieron en el tiempo, y se realizaron edificios y obras artísticas en los dos modos de hacer paralelamente.

Al mismo tiempo, los historiadores y eruditos españoles estaban comenzando a entender y definir el arte hispanomusulmán, y se repiten los trabajos, ensayos y manuales que tratan el tema, sobre todo desde la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Uno de los mayores defensores de la arquitectura islámica fue el académico Francisco Enríquez y Ferrer, quien señala al respecto: “la arquitectura árabe, valiéndome de una sola frase, es la expresión filosófica del arte: en ella no se encuentra nada superfluo y gratuito”¹⁹⁹. Unos años antes, en 1845, Enríquez y Ferrer ya había defendido la importancia de la arquitectura hispanomusulmana en un artículo para la revista *El Español* donde argumentaba: “por desgracia este género de arquitectura ha sido juzgado con demasiada ligereza por hombres inteligentes, pero que no habían tenido ocasión de examinarle y estudiarle detenidamente [...] sería el extremo de la injusticia hacerle agravio a los árabes, a quienes debemos

196 RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, “Neomudéjar versus neomusulmán: definición y concepto del medievalismo islámico en España” en *Espacio, tiempo y forma*. Serie 7, 1999, p. 265–285, p. 268.

197 BORRAS GUALIS, Gonzalo, *El arte mudéjar*, Madrid, 1990.

198 Este término tan discutido hoy en día, se entendió en el siglo XIX como la influencia del estilo cristiano sobre los árabes, y creían que se producía en zonas fronterizas, que habían sido conquistadas por los cristianos, pero donde aún había musulmanes conviviendo con ellos. Amador de los Ríos lo define así: “dentro de la sociedad española, como consecuencia al fin del peregrino maridaje entre una y otra raza, como fruto legítimo de la situación especial en que se constituye la grey mudéjar respirando el ambiente de sus dominadores, brota aquel estilo espontáneo, gracioso, delicado, nutriéndose en unas partes, según acontece en Toledo, de las tradiciones degeneradotas del estilo árabe-bizantino, aunque sin desdeñar por ello las influencias de mauritano [...] mientras en las regiones andaluzas, donde consigue bajo la dominación de los almohades aclimatarse al estilo mauritano, donde a la sazón se hallaban perdida por completo las tradiciones de anteriores tiempos, se nutre y alimenta el mudéjar de aquel estilo, asociándose al ojival y más tarde al del renacimiento en muy vistoso enlace.” AMADOR DE LOS RÍOS, José, “El estilo mudéjar” en *La ilustración Española y Americana*, Madrid, 1885.

199 ENRÍQUEZ Y FERRER, Francisco, *Originalidad de la arquitectura árabe*. Discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1859,p. 13.

inmensos adelantamientos en las artes y las ciencias”²⁰⁰. Se estaba asentando la aceptación y el entendimiento del arte islámico y sus diferentes vertientes. El mayor entendimiento de los estilos, hace más sencillo extrapolar sus características formales y decorativas para aplicarlas al arte contemporáneo, como pasó en Reino Unido.

Igual que en Europa, la aplicación del estilo no se mantuvo fiel al purismo arqueológico, sino que se acudió a modelos fácilmente reconocibles de los diferentes lenguajes de al-Andalus, como el arco califal, o la columna nazarí de la Alhambra. Como en Europa, se basaba más bien en una recuperación estilística de base ornamental. Se podría decir que se utilizan estos elementos decorativos en la epidermis de la construcción para maquillar edificios contemporáneos. Es quizás por esto que la Alhambra fue uno de los conjuntos más copiados, por su fuerte componente decorativo y por la facilidad de extracción de los elementos ornamentales. Y, en relación con este contexto, en España se acepta también el término “alhambrismo”, pues el excesivo uso de elementos decorativos nazaríes crea la imagen ilusoria de que todos los elementos copiados pertenecen a la Alhambra. La Alhambra también representa la gran victoria de los Reyes Católicos, la gloria nacional, y por lo tanto encajaba muy bien en los discursos nacionalistas. Así, si bien predominaba el subjetivismo romántico en forma de evasión y evocación al utilizar el alhambrismo en una manifestación artística, esta utilización también podía contener cierta ideología política o nacionalista²⁰¹.

Para las clases altas españolas, esta recuperación del pasado Islámico llegó cargada de tintes nacionalistas, la adhesión y utilización del pasado musulmán a través del estudio, restauración y recuperación del legado arquitectónico hispanomusulmán de la Península, que sólo fue posible tras la aceptación de la imagen oriental de España creada por los viajeros y artistas europeos. Aunque en España podemos hablar de un “neo-andalusí”, ya que al estar presentes los restos arquitectónicos de otras etapas, como la califal, taifa o almohade, las formas propias de cada momento también se incorporan al *revival*; aun así, es sin duda la Alhambra aquí también, la gran protagonista del estilo, debido a que la mayoría de motivos se extraen del palacio nazarí.

También como en Europa, en España la Alhambra fue uno de los edificios más admirados, no sólo por los investigadores sino también por el gran público. El “descubrimiento” español de la Alhambra fue tardío e impulsado por los aires del exterior como venimos apuntando, y aunque en el XVIII ya se empezó a estudiar, su popularización no se produjo hasta el XIX y la llegada de los viajeros románticos. El poeta José Zorrilla (1817-1893)

200 ENRÍQUEZ Y FERRER, Francisco, “Continúa el discurso acerca de la historia e importancia de la arquitectura: Árabes” en *El Español* 17, 1845, p. 2.

201 RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, “El medievalismo islámico en la arquitectura...”, *Op.cit.*, p.150.

apuntaba muy bien este retraso cuando decía sentirse “avergonzado al ver que autores extranjeros han llamado antes que nosotros a las puertas de la Alhambra”²⁰².

Esta corriente también se nota en las restauraciones, como veremos más adelante. En la línea marcada por algunos autores extranjeros como el Barón Davillier, se critican las restauraciones que se llevaron a cabo en la Alhambra tras la conquista de los Reyes Católicos de la ciudad de Granada en 1492. Una de las más fuertes críticas fue sobre la edificación del palacio de Carlos V, que, utilizando de nuevo las palabras de Zorrilla: “La mitad arruinó con su edificio/ sin fin alguno y sin ningún provecho/ los muros construyó y el frontispicio, / y se marchó dejándolos sin techo/ sin explicar el plan de su artificio, / ni acordarse más de él...y a lo hecho, pecho. / Calaverada Real de aquel gran loco!”²⁰³”.

La importancia de las decoraciones de la Alhambra, que tanto influirían en las restauraciones de los Contreras, no pasó desapercibida para los investigadores del XIX. El erudito José Caveda y Nava (1796-1882) se refería a este particular diciendo: “¡Cuánta originalidad, cuánto esplendor de detalles, e ingenio y travesura en la invención, y capricho y diligencia en el ornato, no encierra el palacio de la Alhambra! Techos riquísimos y matizados de oro, azul y bermellón, columnas de mármoles esbeltas y ligeras, azulejos de vistosos colores y elegante dibujo, delicadas y minuciosas azaradas, lujosas y brillantes almocárabes de lazos, grecas y letras floreadas, graciosos pabellones, pechinas y bóvedas estalactitas de peregrina forma y extraña y agradable novedad, nada se omitió para convertir el palacio en una mansión encantada”²⁰⁴. El estudio de la decoración de la Alhambra conllevó el aumento de su popularidad y con ella el crecimiento en el uso de estos motivos aplicados a las artes contemporáneas. Pues en España, así como en Europa, no se trataba de recuperar la funcionalidad, la organización espacial o la estructura de la arquitectura islámica²⁰⁵, o en este caso nazarí, sino sólo de los aspectos que fueran claramente identificadores de ese estilo, por lo tanto, los aspectos más visuales y los motivos decorativos.

Pero fue quizás la obra dedicada al *Reino de Granada en Recuerdos y bellezas de España* de Francisco Pi y Margall la que acabó de ensalzar a la Alhambra como monumento más paradigmático del arte hispanomusulmán²⁰⁶. Pi y Margall proporcionaba la primera gran visión de conjunto de la arquitectura nazarí, y aunque aún participaba de ciertos

202 ZORRILLA, José, *Granada, Poema Oriental. Precedido de la leyenda de al-Hamar*, 2 vols., París, 1852. Hemos manejado la edición de Cátedra, Madrid, 1985. Vol 1., p. 26

203 ZORRILLA, José, *Obras completas*, vol 2., Valladolid, 1943, p. 358.

204 CAVEDA Y NAVA, José, *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*, Madrid, 1848, p. 244.

205 RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, “El medievalismo islámico en la arquitectura...”, *Op.cit.*, p.148

206 PI Y MARGALL, Francisco, *Op.cit.*, p. 34



Fig. 21. *La matanza de los Abencerrajes*, Mariano Fortuny. Hacia 1870. Colección Museu Nacional d'Art de Catalunya, n° inv. 04 4189-000.

estereotipos orientalistas, ya racionalizaba los elementos característicos de la arquitectura y el estilo de la Alhambra²⁰⁷. Y, en este contexto, no podemos olvidar la influencia de obras de artistas contemporáneos como Fortuny, que representó la Alhambra en muchas de sus obras (Fig. 21).

La situación varió un poco a partir de la década de 1860, con la invasión de Marruecos en la guerra hispano-marroquí (1859-60). Esta invasión hizo que lo oriental se convirtiera en algo más real, y que se contemplara el pasado musulmán desde la presión que ejercía

207 CALATRAVA, Juan, "El arte hispanomusulmán y las exposiciones universales: de Owen Jones a Leopoldo Torres Balbás" en *Awraq*, n°11, 2015, pp. 7-31, p. 11.

el tener un acontecimiento tan violento como una guerra con un país musulmán, lo que condicionaría la manera de entender lo oriental.

Este conflicto no hace desaparecer el orientalismo en España, sino que crea ciertos matices en la utilización de lo oriental. Como comenta Andrew Ginger, se utiliza lo oriental para mostrar la supremacía de la corona y el gobierno sobre "lo moro". Así por ejemplo, en las fotografías que realiza Charles Clifford durante el viaje de la reina por España, justo tras la Guerra con Marruecos, hace una capturas en la que se ve un arco islámico sobre una vía del tren sobre la que pasaría la comitiva real, lo que muestra, según Ginger, la supremacía militar española en relación con el pasado Islámico²⁰⁸. Cree que Clifford lo logra mostrando que España es un país que está dispuesto a dejar su pasado atrás con acciones como la de construir una gran red de ferrocarril para modernizar el país. Esta guerra tiene también como consecuencia que el orientalismo español tome otros puntos de referencia más allá del pasado musulmán andalusí y Marruecos se empieza a considerar como una gran fuente de inspiración para escritores, músicos o artistas.

Todos estos factores: la mayor conciencia historicista, la revalorización del pasado hispanomusulmán y de la Alhambra en concreto como monumento nacional, el estudio de los diferentes estilos artísticos y la profundización sobre el entendimiento de las decoraciones, hicieron que se multiplicaran las manifestaciones artísticas que se inspiraron en el arte andalusí. Como ejemplo de todo ello valga recordar los gabinetes árabes realizados durante el siglo XIX en las residencias aristocráticas de las ciudades españolas.

En España, esta tipología decimonónica se mantuvo más fiel a la Alhambra que en Inglaterra, aunque en algunas ocasiones, especialmente a partir de la década de 1860, se incluyeron elementos de los Alcázares de Sevilla o la Mezquita de Córdoba.

Quizás uno de los edificios más destacados de este estilo fue el Palacio Estival de Sanlúcar de Barrameda del Duque Don Antonio de Orleans casado con la hermana de la reina Isabel II, la infanta Luisa Fernanda²⁰⁹. El Duque era un gran apasionado de la arquitectura oriental, que había conocido durante sus viajes por el Norte de África en compañía del artista Antoine Latour, quien hacía las veces de secretario. El Duque quiso adquirir el Palacio de Carlos V en la Alhambra o el Palacio del Generalife²¹⁰, pero al ser esto imposible, se decidió a realizar un palacio a la morisca en Sanlúcar construido entre 1853 y 1870. Este palacio se convertirá junto al Gabinete Árabe del Palacio de Aranjuez

208 Cif. GINGER, Andrew, *Op.cit.*, p. 66.

209 Ver PÉREZ DEL PRADO, Santiago, GÓMEZ DÍAZ, Ana et al., *El palacio Orleans-Borbón de Sanlúcar de Barrameda*, Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, 1898.

210 RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, "El medievalismo islámico en la arquitectura ...", *Op.cit.*, p. 160.



Fig. 22. “Exposición artística en el Palacio de Anglada – aspecto del palacio el día de la inauguración” en *La Ilustración Española y Americana*, 8 Junio 1895. © BNE.

construido por Contreras, en referente del gusto oriental para las clases altas españolas, ya que intentaban imitar a la realeza.

El gabinete Árabe del Palacio Real de Aranjuez abrió las puertas a Contreras para la realización de otros del mismo estilo²¹¹. Poco después de su vuelta a Granada tras finalizar el gabinete en 1851, fue llamado de nuevo a Madrid para realizar el interior del Palacio de Liria, y después los espacios árabes en el Palacio del Duque de Sesto y el Palacio de los Marqueses de Anglada, como veremos más adelante²¹² (Fig. 22) . Hubo otros famosos espacios alhambristas en la capital, como el desaparecido Palacio de Xifré, erigido hacia 1855 por el industrial catalán José Xifre Downing, según el proyecto de Émile Boeswillwald, arquitecto francés de la escuela de Viollet-le-Duc, en el Paseo del Prado.

Todos estos espacios recuperaban la función decorativa del arte de la Alhambra, no tanto su distribución espacial o su sistema constructivo, sino su ornamentación. Se crea una interesante fusión entre un núcleo y una estructura moderna, adaptada a las necesidades de las tipologías contemporáneas y utilizando los materiales modernos, con un

211 Hablaremos con más detalle del trabajo de Contreras realizando interiores orientalistas más adelante.
 212 Sobre la participación de Rafael Contreras en espacios alhambristas consultar: RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel: “La Alhambra de Hierro; tradición formal y renovación técnica en la cultura arquitectónica del medievalismo islámico” en *Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, A Coruña, 22-24 octubre 1998, pp. 431-441; RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel “El medievalismo islámico en el pensamiento arquitectónico español durante el siglo XIX” en *Arquitectura y ciudad en España de 1845 a 1898*: actas de las I Jornadas de Arquitectura Histórica y Urbanismo, Cádiz, 1998, pp. 43-56; SERRANO ESPINOSA, Francisco Javier, *Arquitectura y Restauración Arquitectónica en la Granada del siglo XIX: La familia Contreras*, Granada 2014, dirigida por Dr. Antonio Fernández Puertas.; PANADERO PEROPADRE, Nieves, “Recuerdos de la Alhambra *Op.cit.*”; NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *Arquitectura Española 1808-1914*, Madrid, 1993; NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *Arquitectura y arquitectos madrileños... Op.cit.*



Fig. 23. *Fachada principal de la nueva plaza de Toros, Madrid 748, J. Laurent y Cª. Colección privada, Madrid*

exterior en el que las formas decorativas del pasado lo recubren para teñirlo de un aire antiguo y romántico.

En España esta tendencia fue más duradera que en Europa y los ejemplos se adentran hasta las primeras décadas del siglo XX. Así mismo hubo en España ciertas tipologías autóctonas que se adaptaron perfectamente a los estilos orientales, como el de la plaza de toros. Las corridas de toros, espectáculo nacional donde los haya, se relacionó rápidamente con el alhambrismo o el neo-mudejarismo, estilo representante también del nacionalismo español. Numerosas plazas de toros se construyeron en este estilo durante la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del XX, como la Plaza de Toros de Toledo (1867) realizada por el arquitecto Luis Fenech²¹³ , así como otros ejemplos como la antigua plaza de toros de la carretera de Aragón realizada por el arquitecto Emilio Rodríguez Ayuso, que fue destruida para ser más tarde reconstruida en 1919-32 por los arquitectos Espelius y Muñoz Monasterio, que hoy es la plaza de toros de las Ventas en Madrid²¹⁴ y que siguió el estilo de la de Ayuso²¹⁵. Navascués relaciona estas plazas de toros con expresiones muy claras del neomudejarismo en España²¹⁶ (Fig. 23).

Así mismo, este estilo fue el elegido como estilo nacional en la elaboración de una imagen de España en el exterior, a través en especial de la participación en muchas de las

213 RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, “El medievalismo islámico en la arquitectura... ”, *Op.cit.*, p.161.
 214 *Ídem.*
 215 NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *Arquitectura y arquitectos madrileños...Op.cit.*, p. 279.
 216 *Ídem.*

exposiciones universales realizadas en los siglos XIX y XX²¹⁷. Los pabellones de estas exposiciones, y las obras que representaban a España, fueron auténticos laboratorios donde experimentar el nuevo estilo. Aunque en estos ejemplos la arquitectura es un poco más ecléctica y aparecen más frecuentemente los elementos decorativos de otros edificios hispanomusulmanes de la Península, la Alhambra sigue siendo el monumento que predomina en la elección de decoraciones.

En 1855 el pabellón español de la Exposición Universal de Amberes realizada por el arquitecto Grube fue decorado con un recargado revestimiento inspirado en el mundo oriental, con claras influencias de la decoración de la Alhambra²¹⁸. En la exposición de París de 1867 España no realizó un pabellón “orientalista”, como se lamenta el escritor granadino y miembro de la Cuerda Granadina, José de Castro y Serrano: “sencillo monumento árábigo que Prusia ha construido en el Campo de Marte, porque nos causa pena pudiendo llevar nosotros el tono del estilo oriental en los progresos de la industria contemporánea, sea Francia, por ejemplo, la que construya un palacio turco en el Prado de Madrid, y Prusia la que levante un pabellón morisco en la Exposición del 1867”²¹⁹. Este pabellón había sido realizado por Carl von Diebiysh (1819-1869), quien convirtió la Alhambra en su principal fuente de inspiración tras visitarla en la década de 1840²²⁰.

Otros ejemplos de estos pabellones podemos encontrarlos en las exposiciones de Viena en 1873, en el pabellón realizado por el arquitecto Lorenzo Álvarez Capra o en la caseta neo-árabe sede de la casa de vinos “Los González de Jerez”, así como el alhambrista pabellón español en Filadelfia 1876²²¹. A destacar especialmente el pabellón español de la exposición de París en 1878 del arquitecto Ortiz y Villajos que reproducía parte del patio de los Leones²²², y que José Bueno destacó como una “explosión de alhambrismo”²²³. Pero

217 CALATRAVA, Juan, “El arte hispanomusulmán y las exposiciones...”, *Op.cit.*, p. 7 y SAZATORNIL RUIZ, Luis y LASHERAS PEÑA, Ana Belén, “París y la Españolada: Imagen castiza y tópicos nacionales en las exposiciones universales, 1855-1900” en *Mélanges de la Casa Velázquez. Nouvelle série*, nº 35 (2), 2005, pp. 265-290.

218 “Exposición internacional de Amberes” en *Ilustración Europea y Americana* nº XXIII, 22 de junio de 1855, p. 369.

219 CASTRO Y SERRANO, José, *España en París: revista de la Exposición Universal de 1867*, Madrid 1867, p. 155.

220 SAZATORNIL RUIZ, Luis, “Andalucismo y arquitectura en las Exposiciones Universales, 1867-1900” en VV.AA., *Andalucía: Una imagen en Europa (1830-1929)*, Ponencias del seminario organizado por el Centro de estudios Andaluces, Sevilla, 2008.

221 MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis, *La imagen de Andalucía...Op cit*, p. 110

222 NAVASCUÉS, Pedro, *Arquitectura y arquitectos madrileños....Op.cit.*, p.269

223 BUENO FIDEL, Mº. José, *Arquitectura y nacionalismo: pabellones españoles en las exposiciones universales del siglo XIX*, Málaga, 1987,p. 56.

quizás el pabellón español que más destacó por su acusado alhambrismo fue el de la exposición de Bruselas de 1910. Ese mismo año se había celebrado la primera exposición de arte musulmán en Munich²²⁴, por lo que se recuperó el pasado musulmán para representar a España después de varios años eligiendo otros estilos²²⁵. Este pabellón estuvo dirigido por el recién nombrado conservador de la Alhambra, Modesto Cendoya, y cuyo interior fue una copia bastante exacta del patio de los Leones de la Alhambra²²⁶, cuyos yesos fueron elaborados por Antonio Santisteban, que por entonces dirigía el taller de yeserías de la Alhambra.

El gusto por la Alhambra en las exposiciones universales llevó a que en estos certámenes se encontraran referencias al mismo, aunque no representaran ni siquiera a España, como pasó en Chicago 1893, cuando el estado de Colorado levantó un edificio *Spanish moresque style*, que reproducía en realidad el barroco novohispano.

La recuperación del estilo y decoración de la Alhambra sobrevivió en España a la desaparición de los historicismos y se mantuvo presente durante sucesivos momentos artísticos, como durante el modernismo o el “Art Nouveau”, llegando a ser utilizados en creaciones de artistas tan importantes como el mismo Antoni Gaudí²²⁷.

Respecto a la aplicación de este estilo en las artes decorativas, debemos destacar la proliferación de cerámica siguiendo motivos hispanomusulmanes, como la cerámica de Manises, o las copias de los jarrones tipo “alhambra” continuando el modelo del “jarrón de las gacelas”. Un claro ejemplo lo vemos en el obsequio elegido por Alfonso XII para el Emperador Alemán, un jarrón inspirado en los jarrones nazaríes de la Alhambra ejecutado en la Fábrica de la Moncloa entre 1875 y 1885²²⁸. Además, se produjeron interesantes manifestaciones artísticas en carpintería y ebanistería (algunos de los más importantes protagonizados también por la familia Contreras, como veremos) y otro tipo de objetos, como las maquetas de la Alhambra.

De este modo, las maquetas arquitectónicas de la Alhambra representan ejemplos originales y fundamentales del impacto que se produjo en España con la recuperación del

224 TROELENBERG, Eva-Maria, “Regarding the exhibition the Munich exhibition «Masterpieces of Muhammadan Art» (1910) and its scholarly position”, in *Journal of Art Historiography*, nº6 2012, pp. 1-35..

225 CALATRAVA, Juan, “El arte hispanomusulmán y las exposiciones...”, *Op.cit.*, 26.

226 RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, “La Alhambra efímera; el pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas (1910)” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 28, Granada, 1997, pp. 125-139, p. 132

227 ROSSER-OWEN, Mariam, *Islamic arts from...Op.cit.*, p. 144.

228 NAVASCUÉS, Pedro, *Arquitectura y arquitectos madrileños....Op.cit.*, p. 264

pasado musulmán. Su creación en la ciudad de Granada habla del ambiente que había en aquel momento, dominado por la mirada al pasado y la simbiosis de nuevas técnicas y materiales con los estilos del pasado. Su creación representa también el entendimiento por parte de los artesanos granadinos de las necesidades estilísticas de la época y del gusto imperante, que les llevará a la reinterpretación de los modelos estilísticos y ornamentales de la Alhambra como veremos en los sucesivos capítulos.

1.2.2.1. Los interiores alhambristas de Rafael Contreras

Aunque no sea el centro de este estudio, debemos hablar también de la faceta de Rafael Contreras como decorador de interiores alhambristas. Como hemos visto, muchas veces estos espacios se realizaron mezclando diferentes motivos decorativos inspirados en diversos estilos orientales, pero los interiores realizados por Rafael Contreras se basaron en las decoraciones de la Alhambra principalmente. A pesar de la supremacía del palacio granadino, los Alcázares sevillanos se convierten también en fuente de decoraciones para los interiores realizados por la familia Contreras. Es posible que el hecho de que Francisco Contreras Muñoz, hermano de Rafael, fuera nombrado restaurador del conjunto hispalense en la década de 1870, tuviera que ver con la inclusión de los motivos decorativos de los Alcázares.

Su primer trabajo, que marcaría su fama como decorador, fue el Gabinete Árabe del Palacio de Aranjuez encargado por la reina Isabel II como regalo para su marido²²⁹. Este gabinete ha sido ampliamente estudiado, y por ello no vamos a entrar en profundidad a analizarlo, destacando únicamente la importancia como espacio que sentaría las bases de los trabajos como interiorista de Rafael²³⁰.

Desde 1848 Contreras se centra en la realización de este gabinete. El proyecto presentó un gran desafío para un artesano que, aunque hábil, no disponía de los conocimientos necesarios para la realización de tan magna obra y tuvo muchos problemas, tanto técnicos como administrativos²³¹. Rafael Contreras nunca llegó a obtener el título de arquitecto, y la ejecución del gabinete presentaba una serie de retos técnicos para los que no estaba formado, por lo que fueron numerosas las ocasiones en que tuvo que ayudarse de los arquitectos enviados por la administración para controlar los trabajos.

229 SANCHEZ GASPAR, José Luis et al, *Real Sitio de Aranjuez*, Madrid, 2006, p. 32

230 Sobre el Gabinete Árabe ver: PANADERO PEROPADRE, Nieves, “Recuerdos de la Alhambra...Op.cit., SANCHEZ GASPAR, José Luis et al, *Op.cit*; OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883; NARD, Francisco, *Guía de Aranjuez*, Madrid, 1841;

231 PANADERO PEROPADRE, Nieves, “Recuerdos de la Alhambra...Op.cit., pp.35.

Sabemos que Contreras estuvo en Aranjuez trabajando entre 1848 y 1849 y más tarde, en una segunda etapa hasta 1851. Desde el principio, el proyecto estuvo supervisado por el arquitecto Mayor de Palacio, Narciso Pascual y Colomer. Aunque la reina quiso que se realizara en el Palacio Real, finalmente Pascual y Colomer la convenció para que se hiciera en Aranjuez, y eligieron la sala contigua al “dormitorio de los reyes padres, inmediata a la sala de música” para su ubicación²³². La sala debía ser una réplica de la de Dos Hermanas en el palacio de los Leones de la Alhambra (Figs. 24, 25 y 26).

El primer problema con el que se encontró Contreras fue la baja altura de la sala elegida. Estaba dispuesto a realizar una réplica de la cúpula de mocárabes como la de Dos Hermanas, y debido a este inconveniente tuvo que adaptar los soportes para que aguantaran esta cúpula. Una de las soluciones fue la reducción del perímetro de la sala transformándola en un octógono a partir de la utilización de tabiques falsos que le dieran mayor verticalidad, prolongando también la altura de la bóveda mediante la colocación de un cupulín²³³. Aún así tuvo que suprimir varias franjas de decoración a media altura de la sala para poder adaptarse a la elevación.

Debido a estos cambios, comenzaron las primeras críticas por parte de los arquitectos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y por parte del Arquitecto Mayor de los Reales Sitios. Éste último, Domingo Gómez de la Fuente, se quejaba de que “la sala distaba mucho de ser una réplica, cuya estructura recordaba más a los templetes del patio de los Leones que a la sala de Dos Hermanas”²³⁴.

Las decoraciones interiores estuvieron realizadas igual que en la Alhambra, en escayola, talladas a mano y reproducidas después con molde. También se especifica que las pinturas de los fondos se harían con colores minerales y los dorados con pan de oro²³⁵. Aunque los colores no fueron siempre acertados al imitar la Alhambra, pues además de rojo, azul y dorado, también incluyó colores como el rosa, o el lima, lo que según Rosser-Owen podría haber estado condicionado por el hecho de que Contreras copiara los pigmentos con el estado de degradación en el que se hallaban entonces en el original²³⁶.

La mayoría de los problemas para Contreras vinieron por las continuas críticas de Pascual y Colomer, quien escribirá un informe en 1849 reprochando tanto el trabajo de Contreras como a él personalmente, quejándose de que había puesto a toda su familia a

232 AGP Aranjuez, Legajo 96, s/f.

233 PANADERO PEROPADRE, Nieves, “Recuerdos de la Alhambra...Op.cit., p.34.

234 AGP Aranjuez, Legajo 96, s/f.

235 *Ídem*.

236 ROSSER-OWEN, Mariam, *Islamic arts from...Op.cit.*, p. 136.



Figs. 24, 25 y 26. Vistas interiores del Gabinete Árabe en el Palacio Real de Aranjuez. Circa 1851, Rafael Contreras. Fotografía Asunción González Pérez.

trabajar allí y que se le pagaba demasiado para el nefasto trabajo que estaba realizando²³⁷. Además, tuvo que enfrentarse a varios cambios de presupuesto, que solucionó abaratando costes y cambiando el proyecto original en varias ocasiones, siendo únicamente la cúpula el espacio que terminó siguiendo el primer proyecto, pues la sala se solucionó con una planta cuadrada, apoyándose la cúpula sobre cuatro trompas. Finalmente, y tras muchos problemas, el Gabinete fue finalizado en abril de 1851.

A pesar de las críticas y dificultades que tuvo en su realización, el Gabinete gozó de una gran aceptación y éxito. Contreras se convirtió en el máximo representante de la vertiente ornamental del *islamic revival* español, del alhambrismo, siendo una figura importante no sólo en España sino en toda Europa. Las clases altas españolas quisieron imitar a la realeza construyendo estos gabinetes como describía Pérez Galdós; “quien haya visto las viviendas de la aristocracia bancaria, comprenderá que no faltaba el salón árabe, obra delicada de Contreras”²³⁸.

Estos espacios que ideaba Contreras se crearon a partir del aprovechamiento y la utilización de los vaciados de la Alhambra que realizaba en las restauraciones, aplicados en la interesante tipología domestica decimonónica que es el gabinete, el salón de fumar o el patio árabe, todas ellas relacionadas con el gusto orientalista. Los gabinetes “alhambristas”, de marcado carácter lúdico, inundaron las casas de la aristocracia y la nobleza europeas, y catapultaron la fama de Contreras.

Este nuevo modelo de lenguaje arquitectónico que, como ya hemos visto, surgía tras el desgaste del neoclasicismo y daba paso a estilos más frescos y renovadores como el modernismo, o los “neos”, fue una gran oportunidad para Contreras, que realizaba las piezas en su taller para después colocarlas en el edificio²³⁹. Estos espacios estaban cimentados en las mismas cualidades estilísticas que las restauraciones, la estética de la Alhambra dominaba el conjunto, pero sus elementos individuales no copiaban fielmente el palacio nazarí, simplemente se repetían motivos característicos que lo evocaban. Se centraba en la aplicación epidérmica de los detalles ornamentales de la Alhambra en las nuevas construcciones.

En Madrid, los ejemplos fueron muchos. Casi paralelamente a la realización del Gabinete para la reina Isabel II, se estaba dando forma a otro interior árabe, el del Palacio o Quinta de Vista Alegre realizado por Narciso Pascual y Colomer para la infanta María

237 AGP Aranjuez, Legajo 96, s/f.

238 PÉREZ GALDOS, Benito, *La Familia de León Roch*, Madrid 2004, p. 114.

239 NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *Arquitectura y arquitectos madrileños...Op.cit.*, p. 321.

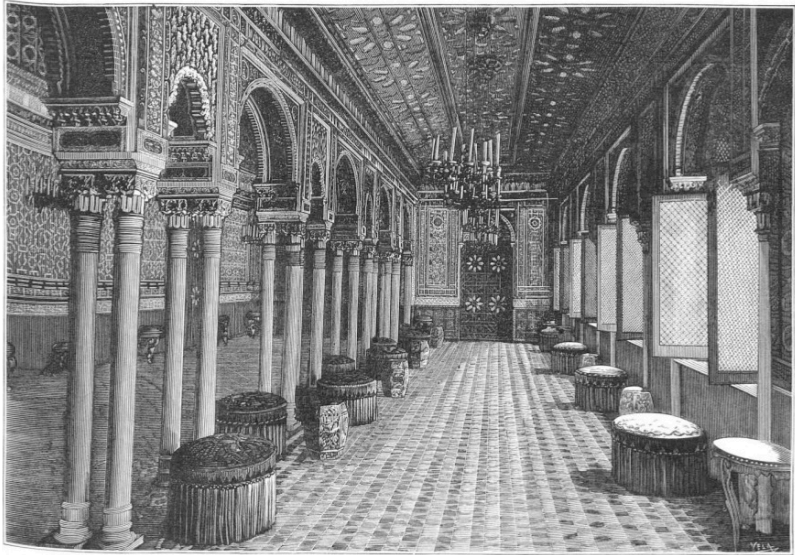


Fig. 27. “El salón Árabe Granadino” Salón alhambrista en el interior del Palacio de Vista Alegre, Carabanchel, Madrid, circa 1855.

Luisa²⁴⁰. Aunque él no fue el artífice, algunos autores como Pedro Navascués creen que Rafael Contreras colaboró en la realización de las decoraciones interiores de este espacio (Fig. 27) . Entre los que sabemos con seguridad que sí realizó Contreras, o colaboró en su decoración, se pueden destacar los gabinetes y patios árabes en los palacios de Liria, Montijo, Alcañices y Anglada²⁴¹.

Muy poco se sabe de estos palacios, ya que ninguno se conserva en pie hoy en día. El primero que realizó fue el gabinete árabe del Palacio de Liria para la duquesa de Alba. Poco después de la finalización del de Aranjuez, y tras haber vuelto a las restauraciones en la Alhambra, Rafael Contreras tuvo que regresar a Madrid, llamado por la Duquesa para la creación de este gabinete, que debió concluirse en 1855²⁴². Lo poco que se conoce de este espacio es gracias a la prensa:

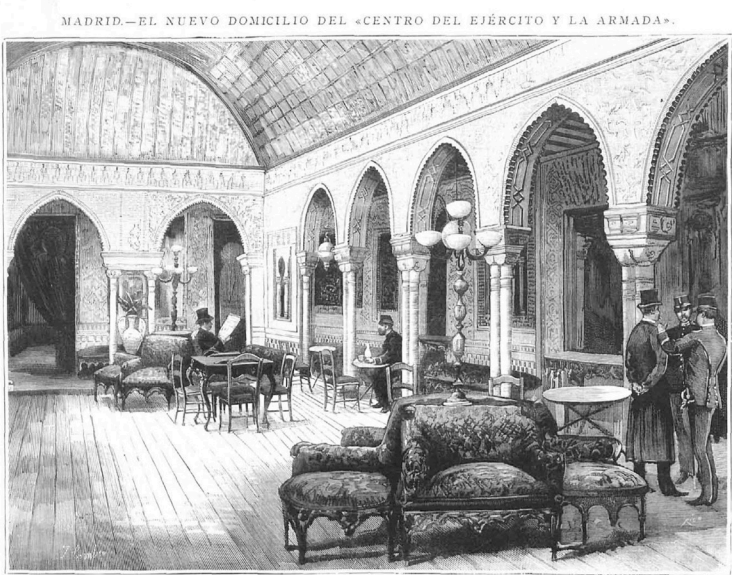
“La habitación que para el objeto se ha elegido es una pieza inmediata entre dos grandes salones de bailes, la cuál revestida de estucos, que el Sr. Contreras ha sabido imitar de los árabes de Granada, ofrecerá, luego de que esté concluido de pintar por el Señor Antonio Bravo, un aspecto agradable. Los más caprichosos dibujos de la Alhambra, se hallan combinados con gusto en

240 GARCÍA GALÁN, Daniel, “Treinta hectáreas de historia contemporánea en la finca de Vista Alegre” *Revista Innovación y Formación*, nº 1 Primavera 2007, pp.28-30.

241 NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *Arquitectura y arquitectos madrileños...Op.cit.*, p. 324.

242 PANADERO PEROPADRE, Nieves, “Recuerdos de la Alhambra...Op.cit., p.37.

Fig. 28. “Salón llamado La Serre para tertulias” antiguo salón árabe del palacio de la Duquesa de Montijo. Rafael Contreras, circa 1857. *Ilustración Española y Americana* nº XX, 30 de Mayo de 1886.



esta pequeña obra, y todos sus accesorios de ventanas, columnas, puertas, así como el pavimento y demás adornos de la estancia, pertenecen al género árabe más puro”²⁴³.

Seguramente tras concluir este palacio en 1855 empezaría con otro encargo en Madrid, en la plaza del Ángel, el patio acristalado en estilo Alhambra de la residencia de la Duquesa de Montijo, perteneciente a una de las familias aristocráticas más relevantes de España (Fig. 28). Aunque hoy ha desaparecido, este espacio fue reproducido por la revista *La ilustración Española y Americana*²⁴⁴ en 1886, cuando el palacio ya se había convertido en la sede del Ejército y de la Armada²⁴⁵.

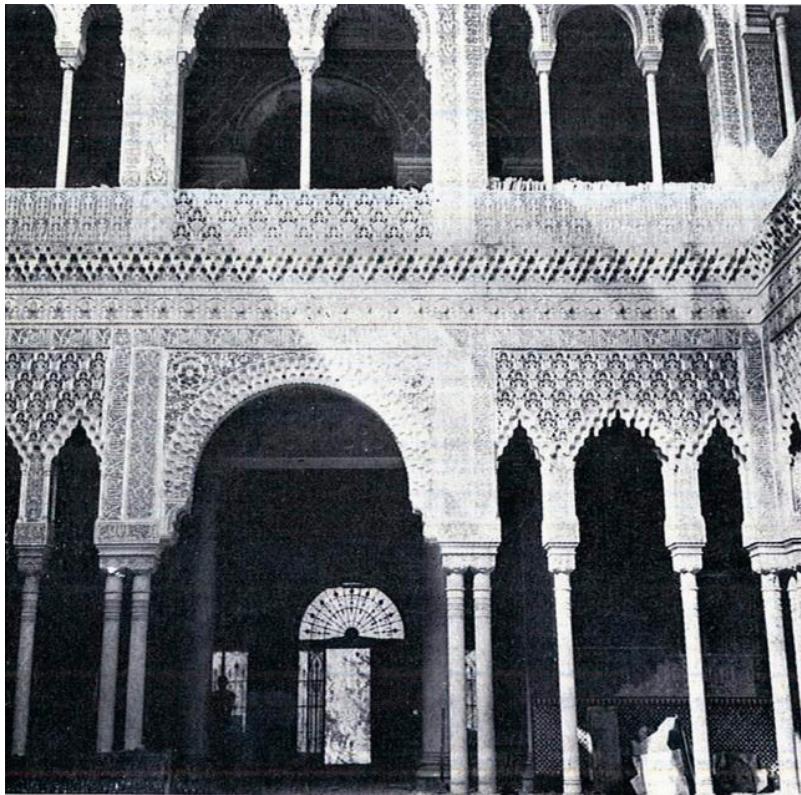
El escritor Granadino Pedro Antonio Alarcón (1833-1891) estuvo en la fiesta inaugural de este palacio en 1858 y comentó:

“La galería árabe que se estrenó esa noche me transportó a mi Granada. Allí, entre aéreas columnas, entre flores y cristales, a la luz de lámparas moriscas, viendo por un lado el cielo salpicado de estrellas, y por otro los espléndidos salones, salpicados de astros de hermosura, soñé con la Alhambra de otros días,

243 *El Clamor Público*, nº1 3.273, Madrid, 23 de marzo de 1855.

244 *La Ilustración Española y Americana*, nº XX, 30 de mayo de 1886, p.332.

245 PANADERO PEROPADRE, Nieves, “Recuerdos de la Alhambra...Op.cit., p.37.



Figs. 29 y 30. Patio de los Leones del palacio de Anglada, conocido en el siglo XX como Palacio de Larios, Fotografía de Jaime Pato publicada en Blanco y Negro el 2 de Octubre de 1965 antes de su derribo.



con Zulemas y Zoraidas, con los cuentos de las Mil y una Noches, y con las visiones de mi adolescencia”²⁴⁶.

Más tarde, en la década de 1860 y 1870 se hizo cargo de dos interiores más. En 1865 decoró algunas habitaciones al estilo árabe en el Palacio de Alcañices, o palacio del Duque de Sesto en Madrid²⁴⁷. Y el último trabajo fue el patio inspirado en el de los Leones de la Alhambra y en el de las Muñecas del Alcázar de Sevilla, para el Palacio de Anglada, diseñado por el arquitecto madrileño Rodríguez Ayuso en 1876 (Figs. 29 y 30). Este palacio estuvo en el Paseo de la Castellana, y en él se dieron cita estilos muy diferentes y eclécticos. Se articulaba alrededor del patio estilo Alhambra decorado por Rafael Contreras con vaciados del conjunto nazarí.

Esta faceta del negocio de los Contreras estaba basada en su inteligente utilización de los vaciados y moldes que sacaban de la Alhambra. La técnica para la realización de estos interiores se basaba en dos aspectos: por un lado, se dibujaban los motivos decorativos de la Alhambra, adaptándolos al espacio que se quería decorar, y se sacaban vaciados de estas decoraciones para poder rellenar las paredes. También se podían tomar vaciados directos de la Alhambra, que tras ser trabajados en el taller se adaptaban a las medidas necesarias para decorar una habitación, estancia o patio. Se recurre para ello a los motivos más representativos del arte nazarí, como el capitel, las columnas, los techos de mocárabes, los paños de *sebka* o las complicadas decoraciones geométricas de los azulejos nazaríes²⁴⁸.

La fama de su trabajo como decorador de interiores traspasó las fronteras españolas. Aunque creemos que nunca llegó a viajar allí, en Rusia se conocen algunos ejemplos que siguen claramente el modelo utilizado por Contreras. La Real Academia de Bellas Artes de San Petesburgo tenía entre sus colecciones, desde 1863-65, más de doscientas piezas de la Alhambra entre vaciados y maquetas adquiridos tanto de Pablo Nottbeck como de Rafael Contreras. Serrano Espinosa cree que varios de los espacios alhambristas que vamos a ver a continuación, fueron realizados con los moldes y vaciados de la Alhambra que Contreras y Pablo Nottbeck vendieron. Estos espacios son: la sala persa del Palacop Yusupov, el Boudoir de la Duquesa María en el Palacio de Vladimir y el baño de la Emperatriz Alexandra Fyodorovna. Este autor cree que la sala persa del palacio de Yusupov cuenta con “amplios zócalos cerámicos rematados en cuerpos almenados, e intrincada labor de lazo que recuerda a la sala de los Reyes, los entrepaños, y el muro frontal donde se inserta la gran chimenea, todos ellos con decoración de yeserías, vaciados de Comares, Abencerrajes

²⁴⁶ ALARCÓN, Pedro Antonio de, *Cosas que fueron, Cuadros de Costumbres*, Madrid, 1921, p. 239

²⁴⁷ OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Op.cit.*, p. 164

²⁴⁸ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *Palacios madrileños del Ochocientos*, en *Casa de América. Rehabilitación del Palacio de Linares, Electa*, 1992, pp. 23-28.



Fig. 31. Sala Persa del palacio Yusupov, San Petesburgo, Rusia. 1860-64



Fig. 32. Sala Árabe del palacio del Buen Retiro. Mariano Contreras, circa 1904.

y Dos Hermanas; la policromía característica de la producción del taller de Contreras en dorado rojo y negro [...] la amplia cornisa de arcos y mocárabes que da paso, en la zona de la sala de la chimenea, a amplios techos planos con decoraciones sugeridas similares a los del tocador de la Duquesa de Sesto, o la galería del Palacio de Vista Alegre²⁴⁹. (Figs. 31 y 33)

Es posible que los arquitectos y artífices de estos dos palacios se apoyaran en los vaciados y modelos en la Academia de San Petesburgo para tomar las decoraciones de estos interiores.

249 SERRANO ESPINOSA, Francisco Javier, *Arquitectura y restauración arquitectónica ...Op.cit.*, p. 361

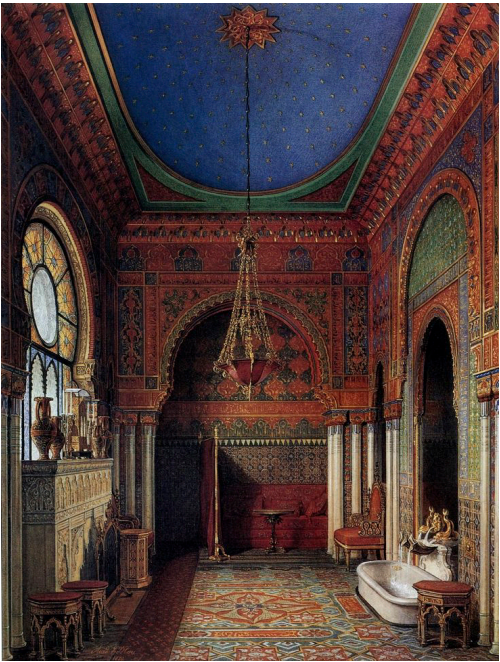


Fig. 33. Edward Petrovich Hau (1807-1887). Interior del Palacio de Invierno. Baño de la Emperatriz Alexandra Fyodorovna. 1870, Colección Museo Estatal del Hermitage, nº inv. OP-14389.

Uno de los últimos interiores realizados por el taller de los Contreras se realiza en 1904 cuando ya había fallecido Rafael, y está dirigido por Mariano Contreras. Este espacio es la sala árabe del Buen Retiro²⁵⁰ (Fig. 32).

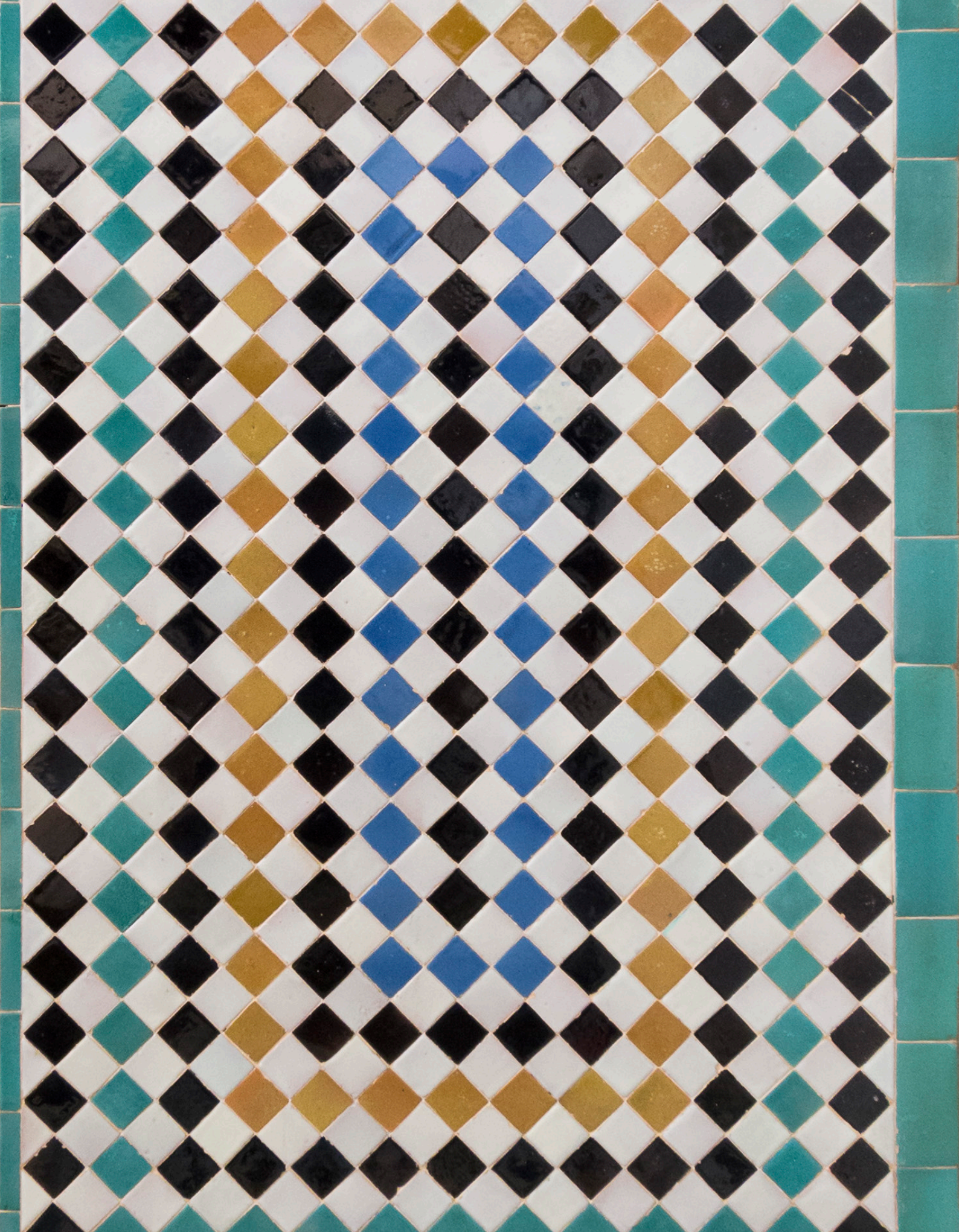
Hoy en día no se conservan demasiados ejemplos de estos vaciados tan versátiles que le servían para formar los interiores alhambristas. En la Alhambra se conservan algunos vaciados de la colección que envió en la década de 1880 al Museo Arqueológico Nacional y que fueron trasladados a los almacenes de la Alhambra hacia 1970²⁵¹. Además, no nos queda nada del taller privado de la familia Contreras, por lo que los ejemplos más importantes se encuentran hoy en el Museo Victoria and Albert de Londres, en el museo de la Alhambra y en la Academia de Bellas Artes de San Petesburgo²⁵².

250 *Ibidem*, p. 398

251 MAN Expediente 1970/71, s/f.

252 Hay más museos Europeos que cuentan con vaciados de la Alhambra, como los Musée Royaux d'Art et d'Histoire de Bruselas, el Museo Fitzwilliam de Cambridge o el Museo Louvre de París. El problema es que no se ha determinado aún si estos vaciados fueron realizados en época de Contreras o posteriormente. Sabemos que los que se encuentran en el Museo Fitzwilliam llegaron en la década de 1840 a este museo, por lo que sería una fecha aún temprana para que hubieran sido realizados por Contreras. Los de los Musée Royaux d'Art et d'Histoire llegaron a Bélgica tras la Exposición de Bruselas de 1910, en la que no participaron los Contreras, pero sí otros artesanos de los que hablaremos, como Diego Fernández Castro o Antonio Santisteban. Este es un aspecto que necesita una investigación más profunda, y animo a los futuros investigadores a retomarla.

Por último, respecto a los interiores realizados por el taller, creemos que es interesante reflexionar hasta qué punto la faceta de su trabajo en la Alhambra y su negocio privado se mezclaron, sacando así beneficio de los recursos ofrecidos por la Alhambra para favorecer a este último. Es muy probable que los mismos moldes que utilizó para restaurar la Alhambra fueran empleados también para realizar los interiores, y que los mismos artesanos participaran en los trabajos de restauración y realización de vaciados para decorar interiores, al menos en los primeros años del desarrollo de su industria. Los artesanos que intervinieron en las restauraciones estaba altamente cualificados, por lo que tendría sentido que acudiera a ellos para desarrollar las otras vertientes de su negocio.



Segundo capítulo

LA ALHAMBRA EN EL SIGLO XIX:
LA SITUACIÓN DEL CONJUNTO Y LAS
RESTAURACIONES ADORNISTAS.

Ya hemos analizado la llegada de los viajeros al palacio nazarí desde finales del siglo XVIII, y la gestación y desarrollo del ‘alhambrismo’ derivado de la gran popularidad que alcanzó la estética de la Alhambra. Debemos ahora detenernos, en recordar cuál era la situación del edificio en el siglo XIX para poder contextualizar el estudio de las reducciones a escala.

Para ello nos adentraremos en el estado de los palacios nazaríes en el siglo XIX y sobre todo en las restauraciones llevadas a cabo para frenar su deterioro. Especialmente relevante es introducir la figura de Rafael Contreras, y su familia, quienes mantuvieron cargos importantes dentro de los procesos de restauración del edificio prácticamente durante todo el siglo XIX²⁵³. La familia Contreras es así mismo, responsable de la creación de un

253 Sobre la familia Contreras y las restauraciones en el siglo XIX es necesario consultar los trabajos de: BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, “La Alhambra de Granada y los difíciles comienzos de la restauración arquitectónica (1814-1840)”, en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Primer y segundo semestre de 2008, nos 106-107, pp. 131-158; “La Alhambra romántica (1813-1849) Gobernadores, Maestros de Obras y arquitectos”, en GONZALEZ ALCANTUD, José Antonio (coord.), *La Alhambra: lugar de la memoria y el diálogo*, Granada, Comares, 2008, pp. 29-59; “José Contreras, un pionero de la arquitectura neoárabe: sus trabajos en la Alhambra y la Alcaicería”, en GONZALEZ ALCANTUD, José Antonio (ed.), *La inversión del estilo hispano-magrebí. Presente y futuros del pasado*, Barcelona, 2010, pp. 311-338; “Antes de Violet-le-Duc y John Ruskin: las restauraciones de la Alhambra en la época romántica” en CALATRAVA, Juan (ed.), *Romanticismo y arquitectura: La historiografía arquitectónica en la España de mediados del siglo XIX*, Madrid, 2011, pp. 232 – 275. Y las dos últimas publicaciones de BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, *La Alhambra romántica. Los comienzos de la restauración arquitectónica en España*, Granada, 2016 y BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, *Granada Napoleónica. Ciudad, Arquitectura y Patrimonio*, Granada, 2016. Así como: ALMAGRO GORBEA, Antonio, *La Alhambra y las culturas de restauración*, 1992; ÁLVAREZ LOPERA, José, “La Alhambra entre la conservación y la restauración (1905-1915)” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XIV/29-30, Granada, 1977; MUÑOZ COSME, Alfonso, “Cuatro siglos de intervenciones en la Alhambra de Granada, 1492-1907”, en *Cuadernos de la Alhambra*, nº 27, Granada, 1991, pp. 151-190; CALAMA RODRÍGUEZ, José María y GRACIANI GARCÍA, Amparo, *La restauración decimonónica en España*, Sevilla, 1998; El trabajo más reciente acerca de

importante negocio de venta de reducciones a escala de la Alhambra, tema central de esta investigación.

Además, las restauraciones de la Alhambra en el siglo XIX son así mismo esenciales para entender el surgimiento y desarrollo de los talleres y el mercado de reproducciones a escala de la Alhambra. Las técnicas y el estilo de estas intervenciones tienen un papel fundamental en la estética de las maquetas, y nos ayudarán a entender mejor su gestación y transcendencia.

2.1. EL ESTADO DE LA ALHAMBRA EN LOS ALBORES DEL SIGLO XIX.

La Alhambra que disfrutaron los viajeros románticos, en la actualidad ha desaparecido, casi no se pueden distinguir los añadidos de otras épocas que cambiaron su forma a través del tiempo, las casas casi ruinosas se han desvanecido y ya no hay vegetación creciendo entre las grietas. Toda esta escenografía decadente y bucólica que tanto sobrecogió a los turistas decimonónicos se ha transformado tras las restauraciones y la “limpieza” del monumento llevadas a cabo durante el siglo XX.

Pero la situación era muy diferente en el siglo XIX, cuando la Alhambra se encontraba en estado de semi-abandono. Si bien este hecho era uno de los grandes atractivos del edificio para los viajeros románticos, era también, objeto de sus críticas y de gran preocupación por el miedo a perder sus tesoros para siempre. Este temor se veía incrementado por la completa falta de confianza en la capacidad de las autoridades competentes para frenar ese deterioro.

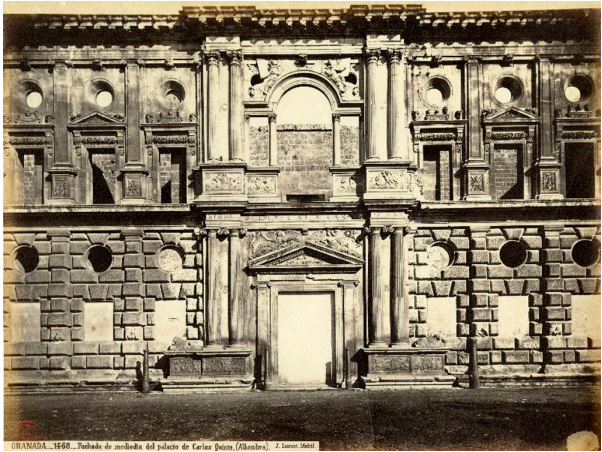
El ruinoso estado que pudieron comprobar los viajeros románticos fue fruto de una serie de circunstancias históricas que comenzaron cuando la Alhambra pasó a manos de los Reyes Católicos en 1492. Estos expresaron su deseo de que el palacio nazarí se conservara íntegramente como recordatorio de la gran victoria que unificó España bajo la fe cristiana. A partir de este momento, la Alhambra pasó a manos de la corona²⁵⁴. Los Reyes Católicos mandaron realizar algunas intervenciones para consolidar el recinto de manera defensiva, además insertarían emblemas y decoraciones cristianas entre las yaserías musulmanas, aunque se preocuparon de que muchas de estas obras fueran realizadas por operarios

la familia Contreras es la tesis doctoral del SERRANO ESPINOSA, Francisco Javier, *Arquitectura y Restauración Arquitectónica...* *Op.cit.*,
254 GÁMIZ GORDO, Antonio, *Op.cit.*, p. 60.

“moros” para que tuviera relación con la arquitectura existente²⁵⁵. A pesar del intento de los Reyes Católicos por conservar el conjunto, la fecha de la conquista de Granada marcaría un punto de inflexión para la Alhambra, ya que, al pasar a manos cristianas, muchos de sus edificios se reconvertirían o adaptarían a otras funciones, como ocurrió con la gran mezquita, que quedó convertida en la Iglesia de Santa María²⁵⁶.

Durante el reinado de Carlos V (1500-1558) la Alhambra sufrió varias restauraciones e intervenciones, la de mayor transcendencia fue la construcción del palacio renacentista sobre el pórtico sur del patio de Arrayanes²⁵⁷ (Fig. 34). Con el traslado de la Corte a Madrid en época de Felipe II (1561), la Alhambra comenzó su declive, siendo abandonada como casa real y destinándose sus espacios a otras funciones de menor importancia (como la de prisión a partir de 1664), que acabaron por confirmar la crisis del conjunto²⁵⁸. Es este período los alcaides²⁵⁹ y responsables de custodiar la Alhambra fueron la familia de los Marqueses de Mondéjar y Condes de Tendilla, hasta que en 1750 Felipe V les despojó de este privilegio por no haberle sido leales en la Guerra de Secesión²⁶⁰. Así, la Alhambra pasó a formar de nuevo parte de los bienes de la corona, que ahora debía ocuparse de atender las obras de conservación.

Fig. 34. Granada. 1468. Fachada de mediodía del palacio de Carlos V, (Alhambra). J. Laurent. Madrid, Fotografía de Jean Laurent circa 1871. Colección del Archivo del Patronato de la Alhambra y el Generalife. APAG/F-05249



255 MÜNZER, Jerónimo, *Viaje por España y Portugal (1494), Reino de Granada*, Edición en Castellano, Granada 2008, introducción de Manuel Espinar Moreno, p. 34.
256 VIÑES MILLET, Cristina “Sobre la vida interna...” *Op.cit.*, p. 34.
257 GÁMIZ GORDO, Antonio, *Op.cit.*, p. 61.
258 GALERA ANDREU, Pedro, *La Alhambra vivida*, Granada, 2010, p. 65.
259 El Alcaide era el gobernador de la Fortaleza y denotaba el mando sobre toda la jurisdicción de la Alhambra, respondía ante el Rey. Durante la historia de la Alhambra, tuvieron también en diferentes ocasiones el poder militar o criminal. VIÑES MILLET, Cristina “Sobre la vida interna...” *Op.cit.*, p.47.
260 CALAMA RODRÍGUEZ, José María y GRACIANI GARCÍA, Amparo, *Op.cit.*, p. 165

Fue entonces cuando se precipitó su completa caída en desgracia, pues la corte en Madrid no atendía a las reclamaciones que se dirigían a ella pidiendo ayuda para frenar el agravio del conjunto. Además, el año de 1756 marca un punto de inflexión en la triste degradación del monumento. Desde casa real se decide, por un lado, que se cree la figura de un juez conservador de la Alhambra, que se encargará de salvaguardar su estado, asumiendo que la función militar de la fortaleza ya no había de tener la importancia que había ostentado hasta entonces para centrarse en su conservación como monumento. Estas dos decisiones, que a priori podrían haber sido beneficiosas para la Alhambra, resultaron decepcionantes e inútiles, ya que los diferentes alcaides continuaron realizando los mismos atropellos contra la dignidad del palacio²⁶¹, a lo que se le sumaba que la Alhambra había perdido la importancia como sede militar de primer orden, por lo que su prestigio se vio resentido.

Durante los siglos XVII y XVIII, es cierto que se realizan trabajos de mantenimiento en el conjunto, pero la mayoría de estas obras son de carácter utilitario²⁶². A pesar de esta falta de atención e interés por parte de las autoridades del conjunto, es cierto que desde la segunda mitad del siglo XVIII el mundo erudito y los organismos académicos y culturales madrileños ya mostraban un indudable interés hacia la Alhambra²⁶³. La Real Academia de San Fernando comisionó a José Hermosilla (1715-1776), Juan de Villanueva (1739-1811) y Juan Pedro Arnal (1735-1805) para dibujar la Alhambra, y unos años más tarde, en 1764, la Academia encarga a Diego Sánchez Sarabia²⁶⁴ (1704-1779) la realización de copias de los ornatos, inscripciones y otros elementos de la Alhambra²⁶⁵.

Pero este interés no bastó para frenar el deterioro, y el siglo XVIII se caracterizó por la degradación de la Alhambra y la alarmante situación de abandono y mal uso de sus instalaciones. El estanque de Comares, por ejemplo, se utilizó como lavadero, o estancias de los palacios nazaríes se convirtieron en cuadras o tabernas. El propio Rafael Contreras describe esta etapa dieciochesca de la siguiente manera a propósito del patio de Arrayanes:

“En todo el siglo XVIII y principios del actual ha perdido este patio (el patio de Arrayanes) la mayor parte de sus azulejos, la puerta de la sala de la Barca y

261 *Ibidem*, p. 199.

262 ALMAGRO GORBEA, Antonio, “La Alhambra y las culturas...”*Op.cit.*, p- 136.

263 Hablaremos de este interés de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el último capítulo de esta tesis.

264 Sobre el trabajo de Diego Sánchez Sarabia ver: RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, “Diego Sánchez Sarabia y las Antigüedades Árabes de España: los orígenes del proyecto” en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, t. 3, 1990, pp. 225-257.

265 MUÑOZ COSME, Alfonso, “Cuatro siglos de intervenciones...” *Op.cit.*, p. 160.

sus comarraxias [sic.] o yaserías moriscas, y fue por último convertido el estanque en lavadero público y sus enclaustrados servían de taberna a las gentes que todavía en el año 1833 subían desde la población para jugar a los naipes bajo sus bellísimos artesonados”²⁶⁶.

Las yaserías, los azulejos y las solerías son víctimas del paso del tiempo, la desidia y los saqueos. Así, la situación de la Alhambra a finales del siglo XVIII se puede definir como grotesca, pues mientras los gobernadores y sus familias se instalaban en sus estancias, la Alcazaba se utilizaba como prisión y nadie se preocupaba de su avanzado estado de ruina²⁶⁷. Además, a mediados de siglo la guarnición militar permanente que defendía la Alhambra fue sustituida por un cuerpo de inválidos hábiles, mostrando la poca valoración hacia el conjunto. Estos militares permanecerían allí hasta 1829 cuando fueron sustituidos por una compañía más reducida de soldados veteranos.

A principios del siglo XIX, la Alhambra gozaba de cierta autonomía respecto a la ciudad de Granada. Se organizaba con un sistema administrativo que rozaba lo feudal, con puestos laborales que se heredaban de padres a hijos²⁶⁸. Desde 1803, antes de la llegada de los franceses, el alcaide o gobernador de la Alhambra fue Ignacio Montilla. Este, contrario a la invasión francesa, estuvo a punto de ser fusilado por no presentarse ante el general Horace Sebastiani, comandante militar del ejército francés en Granada, después de la rendición de la ciudad²⁶⁹. Este período se caracterizó por el mal gobierno y la malversación de los fondos destinados al cuidado del monumento en beneficio del propio Montilla.

Pero fue durante la invasión francesa entre 1810 y 1812 cuando la Alhambra sufrió uno de los episodios más devastadores de su historia. A priori, José Bonaparte autoproclamado rey de España, era gran admirador de la Alhambra, la había visitado en varias ocasiones y mantenía correspondencia frecuente con su amigo Alexandre Laborde, quien seguro le había hablado favorablemente del conjunto nazarí²⁷⁰. Pero a su salida de la

266 CONTRERAS, Rafael, *Estudio descriptivo de los monumentos...Op.cit.*, p. 224

267 Francisco Javier Gallego Roca describe la Alhambra como “la Alhambra habitada”, ya que el siglo XIX también se caracteriza por la ocupación del edificio por familias enteras que llegaron a crear una pequeña ciudad dentro de las murallas, como lo fue en época nazarí. Además, recordemos que sus estancias albergaron las residencias temporales de los viajeros más ilustres y al mismo tiempo de los habitantes menos deseados, por la utilización de la Alcazaba como cárcel. GALLEGO ROCA, Francisco Javier: “Un paseo por la Alhambra restaurada” en la revista *Informes de la Construcción*, vol. 45, nº 427, septiembre/octubre 1993, pp. 81-89.

268 Al hablar de la idiosincrasia de la Alhambra, hemos de destacar de nuevo los trabajos del profesor Juan Manuel Barrios Rozúa, quien en los últimos años se ha encargado del análisis del periodo romántico en la Alhambra desde el punto de vista de las restauraciones y los artesanos que trabajaron en ellas, el gobierno y la población que ocupaba la Alhambra en aquel momento.

269 BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, “La Alhambra romántica...”, *Op. cit.*, p. 32.

270 BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, *Granada Napoleónica. Ciudad...Op.cit.*, p. 128.

ciudadela los franceses causaron grandes daños, como el saqueo de objetos y elementos arquitectónicos y decorativos del monumento, o la quema de las puertas de madera. No obstante, el episodio más devastador fue la decisión de volar diez de las torres del conjunto tras su salida, entre ellas la de los Siete Suelos²⁷¹ suceso que ya hemos mencionado en relación con el cabo de la Compañía de los Inválidos José García²⁷², héroe de la jornada al conseguir apagar la mecha que iba a hacer explotar la puerta de la Justicia y parte de la Alcazaba²⁷³ (Fig. 35).



Fig. 35. Placa conmemorativa en honor al cabo de inválidos José García en la Alhambra de Granada. Fotografía Asunción González Pérez

Durante el periodo de ocupación francesa se llevaron a cabo pequeñas obras en el conjunto, dirigidas por el general Sebastiani, así como cambios en el mobiliario y la decoración. Horace Sebastiani había residido en Estambul, y uno de los cambios que realizó fue la colocación de muebles al estilo oriental, mas acorde con lo que había visto allí,

271 VIÑES MILLET, Cristina, “Sobre la vida interna...” *Op.cit.*, p. 45.

272 Rodrigo Amador de los Ríos habla de este héroe en 1908 en la Revista Alhambra, quejándose del olvido y la miseria en que murió el cabo en la epidemia de cólera de 1834. *Revista Alhambra*, septiembre 1908.

273 BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, *Granada Napoleónica. Ciudad...Op.cit.*, p. 274

como recuerda su biógrafo: “habiendo amueblado ricamente al estilo oriental (Comares) con almohadones, divanes y tapices, adecuados a la restauración de esta residencia real, Sebastiani dio sus audiencias en la sala de embajadores con el fasto y la etiqueta acordes a su doble función de gobernador civil y militar”²⁷⁴. Los edificios cambiaron su funcionalidad, el Palacio de Carlos V se convirtió en almacén militar. Uno de los cambios más destacados fue la posible creación de un jardín en el patio de los Leones y la reparación de las cubiertas del mismo²⁷⁵. La mayoría de las obras fueron de carácter menor y no aportaron nada relevante para la estabilidad de la Alhambra, arreglando techos y tejados como el de la sala de las frutas o el patio de los Leones. Todas estas actuaciones fueron llevadas a cabo por Tomás López, maestro mayor de obras con anterioridad a la llegada de los franceses, y su equipo²⁷⁶. Pero los franceses también saquearon las riquezas del conjunto nazarí, elementos de carpintería, forja y mobiliario, además de antigüedades, como recuerda Richard Ford, que habla de la salida del general Sebastiani de la Alhambra el 26 de junio de 1811; “*avec un grand transport sous escorte*” con todos sus tesoros²⁷⁷.

Tras la marcha de los franceses, la situación no mejoró demasiado, la Alhambra se encontraba en una profunda crisis financiera y administrativa, y con la restauración del absolutismo se volvió a nombrar alcaide a Montilla. Su gobierno en esta ocasión durará desde 1813 hasta 1827²⁷⁸. Esta etapa es una de las más nefastas de la historia de la Alhambra, destacando los expolios y la corrupción protagonizados por el mismo Montilla y sus colaboradores, siguiendo con la tónica de su anterior etapa de gobierno. Barrios Rozúa destaca que el principal problema de este periodo no fue tanto el gobernador, como algunos de los personajes a cargo de la administración²⁷⁹, como el escribano mayor Antonio

274 MESMAY, General J. T. de, *Horace Sebastiani, soldat, diplomate, homme d'Etat, maréchal de France*, Paris, 1948, p. 91-92. Cif BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel. *Granada Napoleónica. Ciudad...Op.cit.*, p. 144

275 MUÑOZ COSME, Alfonso, “Cuatro siglos de intervenciones...”*Op.cit.*, p. 161. Debemos destacar que algunos autores dudan hoy en día sobre este hecho, ya que hay ciertos datos que hacen creer que el jardín fue edificado con anterioridad a la invasión francesa. Sobre este debate véase TITO ROJO, José, “Los jardines del Patio de los Leones y del Patio Alhambra” en Owen Jones *El Patio Alhambra en el Crystal Palace con estudios introductorios de Juan Calatrava y José Tito*, Granada, 2010, pp. 41-103, y BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel. *Granada Napoleónica Ciudad...Op.cit.*, p. 146

276 AHA Legajo 152-1, 24 de agosto de 1794, s/f.

277 FORD, Richard, *Handbook for travellers....Op, cit.*, p. 373.

278 BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, “La Alhambra romántica...”*Op cit.*, p.31

279 En esta época, los principales personajes de la administración de palacio eran: el veedor-contador, considerado como uno de los oficiales mayores de las obras, que compartía con el maestro mayor la obligación de visitar a los operarios y comprobar que trabajaban bien. El escribano, que intervenía en muchos asuntos de la administración, como redactar las nóminas, anotar bajas y despidos, llevar el registro de gastos de materiales y herramienta, etc. El alcaide o gobernador, tenía la autoridad total en el conjunto, a veces también la autoridad militar. Y por último estaba el maestro mayor, que dirigía las obras en el conjunto, y que podía ser o no, el tracista o arquitecto. GALERA MENDOZA, Esther, *Arquitectos y maestros de obras en la Alhambra (siglos XVI-XVIII) Artífices de cantería, albañilería, yesería y forja*, Granada, 2014, pp. 18-53.

María Prieto, y sobre todo, los hermanos José Antonio y Antonio Núñez de Prado, contador-veedor y alguacil mayor respectivamente²⁸⁰.

Montilla se quejaba del poco dinero que le era adjudicado para la conservación de la Alhambra, y aunque es cierto que las partidas para la manutención del conjunto eran escasas, su administración de estos presupuestos fue dudosa y no siempre el dinero se utilizó para las necesarias obras de conservación. Esta falta de capital se traduce también en una carencia de puestos de trabajo muy necesarios para el cuidado del edificio, como puede ser el de pintor, carpintero o cerrajero²⁸¹.

Desde 1782 el maestro mayor de las obras había sido Tomás López (1746-1818)²⁸², quién intentó desplegar una intensa labor arquitectónica y de conservación, a pesar de la negligencia de los gobernadores, tuvo poca autonomía, y a pesar de sus intentos por mejorar la situación de la Alhambra, la falta de dinero y los convulsos años que le tocaron vivir, impidieron que hubiera grandes avances en las obras. López murió en el puesto en 1818 con 70 años de edad. En 1819, José de Salas fue elegido maestro mayor de obras, aunque sólo con carácter interino ya que no se le dotó de un sueldo²⁸³. Salas no se había examinado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando y su limitada formación le permitía realizar obras de escasa complejidad²⁸⁴. A esto se le une que, debido a la escasez de fondos, Salas no pudo realizar muchas intervenciones, siendo la mayoría de éstas materializadas entre 1837 y 1840, año en el que fue sustituido por José Contreras²⁸⁵. Aun así, Salas realizó varios e importantes trabajos de limpieza y de estabilización de estructuras, ya bajo el gobierno de Francisco de Sales Serna.

Otro gran problema de la época fue el vacío legislativo respecto a la ocupación de la Alhambra, que por aquel entonces contaba con una auténtica ciudad entre sus murallas. Esto llevó a la venta o alquiler de algunos de los espacios más relevantes del complejo, como pasó con la Casa Sánchez²⁸⁶ (hoy parte del palacio del Partal), vendida a un banquero alemán que la redecoró por completo y quien a su marcha decidió llevarse con él a Berlín una bóveda de mocárabes²⁸⁷. La realidad de este tiempo es que muchos espacios

de la Alhambra acabaron en manos privadas, que realizaron cambios caprichosos en su estructura y decoración.

Todos estos problemas contribuyeron a la cada vez más popular costumbre del expolio y la venta ilegal de objetos y elementos arquitectónicos y decorativos de la Alhambra, cuya colección gozaba de gran popularidad entre los viajeros románticos por aquel entonces.

Aunque el recuerdo del paso de los viajeros por la Alhambra es por lo general bueno e impulsó el inicio de los trabajos de mantenimiento y restauración, sabemos que en algunas ocasiones fueron también ellos los culpables del estado de deterioro y, sobre todo, del saqueo al que se vio sometida la Alhambra en las primeras décadas del siglo XIX. Estos hurtos deliberados estuvieron en muchas ocasiones secundados por el gobernador y fueron retratados por diferentes artistas y viajeros. Famoso es el grabado de Gustave Doré (Fig. 36) de un caballero arrancando azulejos de la pared, con el custodio de las llaves de la Alhambra detrás de él, dándole la espalda, quizás de manera deliberada. El Barón Davillier lo recuerda de la siguiente manera:

“En una de las salas de la Alhambra vimos cierto día un Inglés que se divertía en arrancar los azulejos del muro, y que no se turbó por nuestra llegada, como si estuviera haciendo la cosa más natural del mundo. Este rival de Lord Elgin parecía tener gran práctica en este trabajo, que ejecutaba con mucha destreza mediante un cincel y un martillo de bolsillo. Doré que en ese instante dibujaba un friso morisco, interrumpió su croquis para consignar en su álbum aquella pequeña escena de vandalismo que vimos repetirse muchas veces”²⁸⁸.

Es obvio que hubo un gran interés por parte de los visitantes por llevarse un recuerdo de la Alhambra con ellos, un souvenir que mostrar de vuelta en sus lugares de origen como memoria material de las aventuras vividas en ella.. Las casas señoriales y palacios de Europa y América, se comenzaron a llenar de objetos procedentes de la Alhambra. Incluso aquellos viajeros más críticos con su estado ruinoso se creían exentos de responsabilidad y se permitían apoderarse de algún trozo del edificio. El mismo Richard Ford, gran crítico del gobierno de la Alhambra por su desidia y falta de cuidado, no solo escribió su nombre en la taza de la fuente de los Leones y en el salón de Embajadores, sino que también decidió llevarse azulejos nazaríes para decorar parte de su casa en Exeter (Fig. 37).

investigadora Anna McSweeney está realizando un libro dedicado a este techo que se publicará próximamente.
288 DAVILLIER, Charles et DORÉ, Gustave, *Voyage en Espagne*, París, 1857. Hemos manejado la traducción *Viaje por Andalucía*, prologada por Alberto González Troyano, Sevilla, 2009, p. 188.



Fig. 36. *Turista Inglés robando azulejos, mientras el 'vigilante' con las llaves del conjunto, le da deliberadamente la espalda.* Gustave Doré en *Voyage en Espagne* de Charles Davillier

Pero muy pocos reconocían abiertamente haber robado, pues era común entre los viajeros considerarse a sí mismos como salvadores del conjunto de la Alhambra frente a las autoridades y los propios ciudadanos de Granada, quienes, según ellos, eran conscientes del expolio, e incluso en ocasiones participaban de él vendiendo azulejos, cerámicas o yeserías. Así, el viajero Inglés William George Clark (1821-1878) en su *Gazpacho, or Summer months in Spain* nos relata con estupor que el famoso guía Mateo Jiménez llevaba a los turistas a un local tras enseñarles la Alhambra para que pudieran adquirir un recuerdo del monumento:

“El viejo zorro me llevó a su guarida, donde tenía a la venta gran cantidad de trozos de ornamento de estuco y otras reliquias hurtadas en la Alhambra”²⁸⁹.

El saqueo de elementos de la Alhambra empieza a disminuir en la segunda mitad del siglo XIX. Esto se debe no sólo al aumento de la seguridad y la mayor atención y protección de las autoridades hacia el monumento, sino también a las obras de restauración y conservación. Pero nosotros creemos que otro factor fundamental que puso freno al expolio fue el desarrollo de un lucrativo mercado en torno al recuerdo, el souvenir, basado en la multiplicación de estudios fotográficos y en la creación de talleres dedicados a la manufactura de reproducciones a escala y vaciados de las diferentes estancias y elementos

289 CLARK, William George, *Gazpacho or Summer...Op.cit.*, p. 108.

Fig. 37. “Grafiti” con la firma de Richard Ford dejado por él mismo en 1831 en el salón de Embajadores de la Alhambra, Colección del Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife, APAG - F-004557



decorativos de la Alhambra. Estos objetos sustituirán a los originales en las preferencias de los viajeros y frenarán así el expolio de originales.

Debido a esta situación de nefasta administración, de carencia de valores, de gran falta de responsabilidad con el edificio, unida a las quejas elevadas por viajeros y personajes de la cultura española, el coronel Montilla, fue cesado de su cargo en 1827, y con él concluiría una de las etapas de mayor negligencia en el cuidado y mantenimiento del conjunto nazarí.

2.2. EN TORNO A LOS AÑOS 30: UNA NUEVA ETAPA EN EL DEVENIR DE LA ALHAMBRA.

En los años 30 se pueden apreciar varios factores que hicieron que se produjera un cambio en el estado de ruina y desatención que reinaba en la Alhambra.

Por un lado, la visita de los infantes Francisco de Paula (1794-1865) y Luisa Carlota de Borbón (1804-1844) en 1832, contribuyó a que se destinaran mayores recursos para el mantenimiento y embellecimiento del edificio desde la administración central en Madrid (Fig. 38). Para tal evento se comisionó al escenógrafo Luis Muriel la decoración del palacio y sus aledaños, lo que materializó al más puro estilo orientalista, dejando de lado el estilo imperio que estaba de moda todavía en Granada por aquel entonces²⁹⁰. Esto nos muestra cómo el gusto por el orientalismo empezaba a cobrar fuerza entre las clases altas españolas, como ya hemos comprobado en el capítulo anterior.

290 Descripción de los festejos con que el Real Cuerpo de Maestranza de Caballería de Granada ha celebrado la permanencia en ella de SS AA RR los Serenísimos Infantes de España D. Francisco de Paula y D^a Luisa Carlota, en el mes de agosto de 1832, Granada, Imprenta D.J.M. Puchol, 1832.

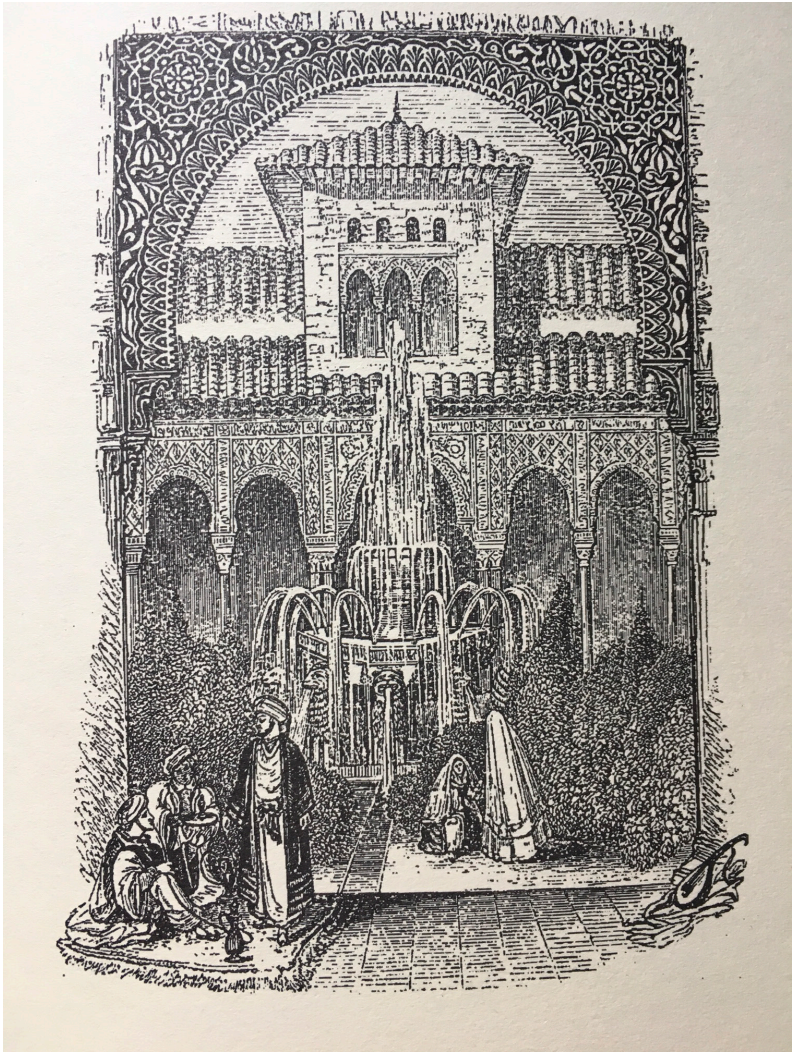


Fig. 38. *Entrada al palacio de los Leones*. Lamina XIII, en *The Alhambra*, Owen Jones, 1834. Se ve la fuente de los Leones con el juego de agua colocado con motivo de la visita de los Infantes en 1832

Por otro lado, la llegada en 1829 de Washington Irving y en 1832 de Richard Ford, quienes con sus escritos descubrieron el conjunto a americanos y europeos, atrajo a miles de visitantes. Esta afluencia de público cada vez más numerosa, las críticas denunciando el mal estado de conservación de la Alhambra y los continuos expolios, hicieron que las autoridades se volvieran más sensibles hacia la problemática del conjunto nazarí, y empezaran a reconocer la importancia de conservarlo y restaurarlo. Además, se dieron cuenta del posible beneficio económico que podría suponer mantener el edificio por lo que las partidas de capital destinado a su cuidado aumentaron considerablemente.

Por último, tras el cese de Ignacio Montilla, se decide nombrar gobernador al Coronel Francisco de Sales Serna en 1827²⁹¹, quien dirigirá la Alhambra con un talante diametralmente opuesto al de su antecesor hasta 1835²⁹².

La etapa como gobernador del Coronel Francisco de Sales Serna (1827-1835) es muy controvertida. Muchos alaban su mandato, considerándolo como el punto de inflexión que abrió las puertas al comienzo de las obras de mantenimiento, como Washington Irving que decía de él: “[...] he conocido al gobernador de la Alhambra (don Francisco de la Serna) un hombre joven, el único durante muchos años que se ha tomado mucho interés en su cargo y que está haciendo todo lo que puede para reparar la Alhambra y para reparar el rápido deterioro en que está cayendo”²⁹³. Otros, como Richard Ford, lo critican firmemente por querer enriquecerse a costa de la Alhambra²⁹⁴. Lo que está claro es que Sales Serna se encontró con un número desbordante de problemas a su llegada a la Alhambra, heredadas de la administración anterior.

Una de sus primeras medidas fue prescindir de algunos de los cargos hereditarios y, por lo tanto, la consecuente destitución de sus poseedores, lo que le creó una gran enemistad con personajes muy poderosos que llevaban muchos años en la Alhambra, como alguno de los miembros de la familia Núñez de Prado²⁹⁵. La reorganización del archivo de la Alhambra y el saneamiento de las cuentas son dos de los primeros pasos que dio su administración. Este último le acarreó grandes quebraderos de cabeza, debido al desorden y a las irregularidades de la dirección anterior²⁹⁶. Todas estas medidas tuvieron como consecuencia que desde Patrimonio Real en Madrid se destinaran a partir de 1830, para la reparación de la Alhambra, 50,000 reales anuales, así como el permiso para la asignación para las obras de 50 confinados²⁹⁷.

Está claro que durante la etapa de gobierno de Sales Serna las obras de restauración de la Alhambra se incrementaron gracias al aumento de la asignación al palacio. El nuevo gobernador era partidario de la mejora del edificio, pues era un hombre inteligente y

291 Nacido en Granada, Sales Serna inició sus estudios de jurisprudencia en 1801, y se enroló en el ejército con la invasión francesa, que le llevó a participar en la batalla de Bailén. BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, *La Alhambra romántica. Los comienzos ...Op.cit.*, p. 23

292 AGP 10759-19 Reinados, Fernando VII 290-1.

293 IRVING, Washington, *Cartas desde la Alhambra*, traducción y selección de Antonio Garnica Silva, Córdoba, 2009, p. 70. Carta fechada el 9 de mayo de 1829.

294 FORD, Richard, *Handbook for travellers...Op. cit.*, p. 377.

295 AGP 10761-2 y AHA Legajo 227-1-17, 18 abril 1828, s/f.

296 AGP, Reinados, Fernando VII, 290-1

297 BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, “La Alhambra de Granada y los difíciles...”*Op.cit.*, p. 137.

totalmente consciente de que las restauraciones atraerían a más visitantes, lo cual favorecía la supervivencia de la ciudadela. Es también bajo su mandato cuando se realiza el primer reglamento de regulación de visitas a la Alhambra, estipulando el precio de las mismas y los horarios de apertura, además de la obligación de mantenerla aseada y en buen estado de conservación²⁹⁸. Una de las obras más importantes que se llevaron a cabo en esta época fue la reposición de las techumbres del palacio nazarí, frenando así el deterioro causado por la lluvia.

El saneamiento de las cuentas fue el más difícil de sus cometidos, pues no era fácil conseguir dinero del Real Patrimonio. Sales Serna propuso diferentes medidas de carácter controvertido que solucionarían en parte los problemas de liquidez. Una de las medidas más discutidas fue la colocación de presos para el trabajo de las restauraciones en lugar de contratar peones profesionales, lo cual abarató los costes, pero acarreó otro tipo de problemas. Ford, por ejemplo, acusa a estos presos de ser culpables de parte de los expolios²⁹⁹. Además, los presos no tenían una formación de albañil o peón, por lo que no eran de gran ayuda en los asuntos más técnicos del trabajo.

Francisco de Sales Serna es destituido en 1835. Barrios Rozúa cree que su destitución fue debida a acusaciones infundadas, motivadas por enemistades que Sales Serna se había ganado tras los cambios instigados en la Alhambra³⁰⁰. Ese mismo año es nombrado alcaide el militar Pedro López Espila³⁰¹, quien sólo mantendrá el puesto durante un año. Su convulso gobierno coincide con la Revolución Liberal que llevará a la destitución de la Regente María Cristina y al gobierno de Mendizábal (1790-1853). López Espila presentó su dimisión en 1836 aludiendo que tenía que atender asuntos personales, y ese mismo año se nombró a su sucesor, Juan Parejo y Darrac (1789- 1844), teniente coronel de caballería, quien se mantendría en el cargo hasta su muerte en 1844.

A partir de la subida al trono de Isabel II (1830-1904) en 1843 la Alhambra se beneficia de un aumento en la dotación del Real Patrimonio, que implica una etapa de bonanza en las restauraciones del edificio. Esta etapa también coincide con el inicio del período de supremacía de la saga de los Contreras como restauradores, siendo nombrado arquitecto director de obras en 1840 el patriarca de la familia, José.

298 *Ídem*

299 Richard Ford fue muy crítico con Sales Serna; dice de él que su gran objetivo fue “dar trabajo en la Alhambra a los galeotes los cuales, encadenados durante semanas, arrancaron y arrojaron por encima de las murallas lienzos de yeserías árabes y azulejos” en FORD, Richard, *Granada. Escritos con dibujos inéditos*, introducción por Antonio Gamir Sandoval, Granada, 1955, p. 37.

300 BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, “La Alhambra romántica...”. *Op cit*, p. 46.

301 BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, “La Alhambra de Granada y los difíciles...”, *Op cit*, p. 46

En las intervenciones de los Contreras se plasman claramente las consecuencias del historicismo romántico que se venía gestando, con el definitivo triunfo del criterio estilístico sobre el arqueológico. Se abre una etapa, por lo tanto, en la que se olvida el deseo de conservación de un monumento antiguo, huella de una civilización anterior, en favor de la recuperación de su estado original o más bien, de la idea bucólica y sublime de lo que la Alhambra significaba durante el romanticismo: un mundo exótico pasado, ideal y puro. Los Contreras se alzaron como los custodios del legado de la Alhambra, y su empeño fue recuperar ese modelo ideal con el que tanto fantaseaban los visitantes románticos, sometiendo al edificio a las intervenciones más disparatadas, que lo llevaron hacia el gusto orientalista, alejándose así de su estado y carácter originales.

2.3. LAS PRIMERAS RESTAURACIONES ADORNISTAS DEL SIGLO XIX.

Enmarcado en el deseo por devolver la Alhambra a su estado original, se comenzó un arduo trabajo de reposición de elementos decorativos, intervenciones centradas primordialmente en la epidermis del conjunto. Se le quiso dar a la Alhambra “un lavado de cara” para el cual, no sólo se dio prioridad al cuidado de la decoración, sino que se comenzó un peligroso trabajo de restitución de decoraciones “antiguas” por copias modernas.

Manuel Gómez Moreno describió así años más tarde las reparaciones que se hicieron a partir de 1840:

“Limpiar el palacio de aquellos modernos aditamentos que lo desfiguraban y no se descuidó el embellecerlo; pero a vueltas de estos útiles y necesarios trabajos presidió en las resituaciones decorativas una desastrosa tendencia a devolver su esplendor primitivo al Alcázar, destruyendo adornos antiguos, más o menos deteriorados, para asentar otros absolutamente nuevos y adobándolos de manera que no se distinguiesen de los primitivos, en los cuales cifraban todo su orgullo de restauradores, y a veces no satisfechos con esto, alterábase lo antiguo o se agregaban otros miembros según su capricho y fantasía. Patentes ejemplos de ello son la sala de las Camas y la galería alta del patio de la Alberca, el raspado de las columnas y fuente de los Leones, y las cubiertas de la sala de la Barca, pórtico inmediato y templete del patio de los Leones”³⁰².

302 GÓMEZ MORENO, Manuel, *Guía de Granada*, Granada, 1892, pp. 157, Edición digital de la biblioteca de Andalucía: www.bibliotecavirtualdeandalucia.es

Gómez Moreno resume muy bien la situación general de las restauraciones durante buena parte del siglo XIX, cuando predominó una tendencia marcada por el decorativismo y reposición de ornamentos para embellecer y ‘orientalizar’ el conjunto, en vez de ocuparse de obras más urgentes, como podían ser las estructurales o las obras de asentamiento de partes semi ruinosas en el conjunto monumental. En esta obsesión por ‘recuperar’ la Alhambra nazarí, hubo muchos espacios, como la sala de Camas, el palacio de los Leones, o la sala de la Barca que, como veremos más adelante en este capítulo sufrieron grandes cambios en el siglo XIX³⁰³.

Pero, ¿cuáles son los cimientos sobre los que se apoya este tipo de restauraciones? Este método de restauración, conocido como “restauración adornista” o de carácter ornamental, se centra en los componentes estéticos del monumento para dotarlo de un marcado perfil decorativo que defina su estilo, destacando ciertos elementos para subrayar precisamente ese efecto decorativo deseado y devolver la fisonomía “oriental” al conjunto nazarí. Este tipo de restauraciones van a definir una etapa en la historia de la Alhambra dominada por la recuperación del trabajo del yeso y la exploración de la decoración “alhambresca” inspirada en la rica ornamentación nazarí.

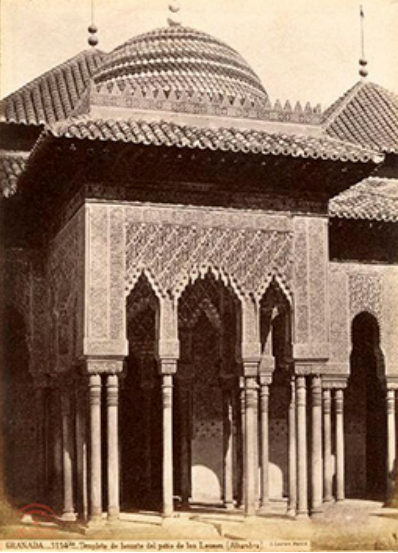


Fig. 39. *Templete de levante del Patio de los Leones*. J. Laurent, Década de 1880 Madrid. Colección del Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife, APAG, F13067.

La restauración adornista, tal y como la entendieron los Contreras, se basa en principios que chocan por completo con las ideas de restauración de patrimonio que tenemos hoy en día. El hecho de que ornamentos originales no sean restaurados, sino que sean reemplazados por otros nuevos, que no siempre imitan a los originales, es algo que nos parece ahora completamente inapropiado, un disparate para las teorías de restauración modernas. Esta corriente no sólo se utilizó en decoraciones, sino que también fue utilizada en las intervenciones estructurales y de carácter arquitectónico cuando con ello se dotaba a la estructura de la estética y carácter deseados. Por ejemplo, Rafael Contreras decidió sustituir uno de los tejados del templete oriental del Palacio de los Leones por una cupulilla, según él “siguiendo el estilo oriental que debió tener originariamente”³⁰⁴ (Fig. 39).

303 CONTRERAS, Rafael, *Estudio descriptivo de los monumentos...* Op.cit.,p. 283.

304 *Ibidem*,p. 242.

Estas intervenciones están relacionadas con las nuevas teorías de restauración que empezaban a desarrollarse en Europa en aquella época, encabezadas por Eugène-Emmanuele Viollet-le-Duc (1814-1879). El arquitecto, arqueólogo y escritor francés, es famoso por sus restauraciones de edificios medievales caracterizadas por sus soluciones y añadidos que buscaban recuperar y mejorar el carácter original del monumento³⁰⁵. Sería simplista reducir sus teorías a su famosa frase: “restaurar un edificio no es mantenerlo, repararlo o rehacerlo, es restituirlo a un estado acabado que pudo no haber existido jamás en un momento determinado”³⁰⁶, pues, aunque es cierto que era partidario de imitar partes del monumento para colocarlas en lugares que han perdido su antigua ornamentación, siempre partía de una base científica realizando un exhaustivo estudio histórico, artístico y arqueológico previo a cualquier intervención. Y esta es la gran diferencia con la restauración que llevaron a cabo los Contreras, y que se aleja realmente de la esencia de las intervenciones de Viollet-le-Duc.

Por lo tanto, este fue el problema fundamental de las intervenciones en la Alhambra, que carecían de una base científica. Ninguno de los encargados de estas restauraciones tenía formación en el arte nazarí y sus características, ni siquiera en arte islámico. Es cierto que el estudio del arte islámico aún no era un tema desarrollado en las escuelas de arquitectura españolas y que por lo tanto ni los Contreras, ni ningún artesano que trabajó en esta época en la Alhambra, tuvieron acceso fácil a ella, pero tampoco tuvieron una intención por interpretar analíticamente su estilo para no incurrir en errores. Además, se desentrañaron libremente y con afán propagandístico las formas del palacio, intercambiando decoraciones entre los edificios, inventándose motivos donde no los había, sin dejar demasiada información ni física ni documental de la intervención; todo ello con el simple propósito de atraer visitantes a una Alhambra ficticia más similar a las evocaciones románticas que al original nazarí.

El tipo de restauración romántica y positivista que se realizó en la Alhambra bajo la dirección de los Contreras, estuvo caracterizada por los conceptos de “carácter” y “fisonomía” del edificio. Carácter se identifica con el espíritu del edificio, y fisonomía con su cuerpo o su parte más material. Estos dos conceptos, a ojos de la restauración romántica, han de ser inalterables en los edificios y su búsqueda para poder recuperar la personalidad de la Alhambra se convierte, para Contreras, en la justificación de todo tipo de intervenciones,

305 Sobre Viollet-le-Duc véase, entre otros, VIOLLET-LE-DUC, Eugène, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris 1854 y *Entretiens sur l'architecture*, deux volumes, Paris, 1863-1872; WETHERED, Charles, *On Restoration by Viollet-le-Duc ad Notice of his Works in connection with Historical Monuments*, London, 1875.

306 Cif MONTIEL ÁLVAREZ, Teresa, “John Ruskin vs Viollet-le-Duc. Conservación vs Restauración” en *Arty-Hum*, revista digital de Artes y Humanidades, vol. 3, 2014, pp.151-160, p. 155.

por encima incluso de la autenticidad de los restos originales, ya que cuando éstos no se podían recuperar, se debían reproducir siguiendo otros modelos existentes³⁰⁷.

Años más tarde, en su publicación de 1883, el propio Rafael Contreras definía el tipo de restauración que predominó en esta época en su definición de la profunda intervención que llevó a cabo en la sala de Camas entre 1848 y 1866:

“No era nuestro propósito llevar las restauraciones hasta el caso de pintar y dorar con la exuberancia que lo hicieron los árabes, porque sostenemos con respecto a la restauración de las obras de arte la opinión, de conservarlas hasta donde sea humanamente posible y después que la obra se cae rota o pulverizada, reponerla, cubriendo el hueco con otra semejante, para que la nueva sujete a la antigua que se halla expuesta a desaparecer también. Esta teoría es aplicable a los edificios, y puede admitir modificaciones en la pintura y la escultura, pero si se conduce bien, prolongará la vida al monumento indefinidamente, sin que deje de notarse lo que corresponde a cada época de restauración”³⁰⁸.

El punto de partida de esta “orientalización” de la Alhambra tuvo lugar gracias al descubrimiento de las técnicas de reproducción de elementos decorativos en serie, principio básico de estas intervenciones. Este descubrimiento estuvo relacionado con la visita de unos artistas que llegaron de un museo de Francia para realizar copias de las yeserías de la Alhambra en 1837. El gobernador de aquella época, Juan Parejo quedó tan maravillado con su destreza para imitar y copiar las decoraciones, que les permitió realizar estas copias a cambio de reestablecer los ornamentos perdidos del patio de los Leones y de mostrarles la fórmula, hasta entonces desconocida, de la ‘pasta’ que usaban para sacar vaciados y moldes de las yeserías decorativas³⁰⁹.

El episodio de la llegada de los artesanos franceses quedó registrado con las siguientes palabras del gobernador Juan Parejo:

“(…) Esta intervención (se refiere al inicio de las obras en el patio de los Leones) se vio complementada por la que realizaron unos franceses en las yeserías del patio de los Leones. Éstos habían solicitado permiso para sacar unos vaciados de unas ornamentaciones del célebre patio con destino a un museo de París. El gobernador Juan Parejo les exigió “como retribución pongan las [yeserías] que faltaban en esta fachada”, lo que efectivamente hicieron sin que

ello supusiera “ningún desembolso” para el Real Sitio. Los franceses dieron además la fórmula de la “pasta”, cuya elaboración se desconocía hasta el momento, y señalaron que la mejor época para trabajar era la primavera, cuando se secaba de la manera adecuada. Dos años después del descubrimiento de la pasta se enviaron a Isabel II varios dibujos y siete vaciados de las yeserías, los cuales al parecer gustaron tanto a la joven reina que decidió se buscase una ubicación adecuada (...)”³¹⁰.

Este hecho es decisivo, ya que el descubrimiento de la ‘pasta’ hizo posible el rápido trabajo de reproducción de elementos ornamentales mediante moldes, con tal perfección que, cuando llegó a oídos de la reina, ésta mandó una Real Orden en la que animaba a la renovación de la Alhambra: “renovar todos los cuadros de dibujos que faltan y quitar los postizos que hasta aquí se han sustituido y que desdicen mucho del gusto árabe”³¹¹. La reina animaba a los restauradores a la destrucción de los añadidos de época cristiana, para así recuperar el estado original del conjunto monumental en época nazarí, lo que únicamente sería posible gracias al descubrimiento de esta técnica, que les permitiría rellenar los huecos decorativos que quedarían tras la destrucción de las decoraciones cristianas.

Se ha discutido en numerosas ocasiones sobre el episodio de estos artesanos³¹², pero hemos podido obtener muy pocas conclusiones hasta ahora ya que desconocíamos su procedencia y las razones que les llevaron a sacar vaciados de la Alhambra en una época tan temprana como 1837. Los datos que los investigadores manejan como ciertos hasta ahora son aquellos que acabamos de relatar y que se encuentran en el Archivo de la Alhambra, por lo tanto, sabemos que llegaron a la Alhambra, por lo menos dos artistas, que vinieron de Francia y que el destino de los vaciados que realizaron fue un museo de París que, según José Manuel Rodríguez, sería el de Versalles³¹³. Nosotros queremos exponer una posible opción respecto a la identidad de estos artesanos y respecto al proyecto que vinieron a realizar en este viaje. Creemos, sin embargo, que esta teoría necesita de una investigación en profundidad y animamos a otros investigadores a ahondar en este interesante episodio tan decisivo para el desarrollo de las restauraciones en la Alhambra³¹⁴.

310 AGP Caja 12011/32 s/f.

311 AHA Legajo 228, s/f, 1847.

312 RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, La Alhambra restaurada; de ruina Romántica a Fantasía oriental, en Luz sobre papel. La imagen de Granada y la Alhambra en las fotografías de J. Laurent, Granada, 2007, pp. 83-98, BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, La Alhambra romántica...Op.cit., p. 64-65; SERRANO ESPINOSA, Francisco, Arquitectura y Restauración Arquitectónica...Op.cit.

313 RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, La Alhambra restaurada: de ruina...Op.cit., p. 85.

314 La investigadora Claire Déléry está realizando una investigación en profundidad sobre este tema. Lo que aquí se expone fue encontrado paralelamente a su investigación, aunque hemos puesto en común nuestras ideas.

307 CASADO ALCALDE, Esteban., Op.cit., p. 557.

308 CONTRERAS, Rafael, Estudio descriptivo de los monumentos...Op.cit., p. 282.

309 BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, “La Alhambra de Granada y los difíciles...”, Op. cit. p. 148.

Como ya hemos comentado, la Guerra de Independencia supone la repentina toma de contacto con un país que había sido ignorado por completo durante la Ilustración. Entonces todo lo español se pone de moda a través de los relatos de los viajeros y de las colecciones y ejemplos de arte español que fueron ‘adquiridas’ (o expoliadas). En esta circunstancia se empezaron a escuchar las voces críticas en Francia acerca del hecho de que apenas existieran ejemplos de arte español en el Louvre. El rey Luis Felipe de Orleans (1773-1850) llegó al trono en 1830, y organizó una misión científica a España para llevar a cabo este proyecto³¹⁵.

En el verano de 1836 llega a Granada un interesante personaje enviado por el gobierno francés para este cometido, el Barón Isidore Taylor (1789-1879) hombre de letras y buen conocedor de España. Taylor³¹⁶ de ascendencia irlandesa pero educado en Francia, visitó España en varias ocasiones desde 1820³¹⁷ y su relación con nuestro país fue muy estrecha, especialmente a partir de 1835 cuando el rey Luis Felipe le puso al frente de un ambicioso proyecto para formar una colección de pintura española que fuera exhibida en el Museo del Louvre como la *Galerie espagnole*³¹⁸ o *le Musée espagnol*. La misión de Taylor, auxiliado por los artistas Adrien Dauzats (1804-1868) y Pharamond Blanchard³¹⁹ (1805-1873), fue la de viajar por España adquiriendo obras que representaran el arte de España. Para ello se aprovecharon de la cantidad de obras accesibles tras la Desamortización de Mendizábal, y crearon una gran colección de pintura (aunque también hubo otro tipo de objetos y artes decorativas). Con un ritmo frenético, en cuatro años, viajaron por toda España, en especial por Andalucía, haciendo contactos, trabajando con marchantes y coleccionistas y visitando iglesias y capillas, hasta que lograron formar una impresionante colección de más de cuatrocientas cincuenta obras. La *Galerie* estuvo abierta diez años entre 1838 y 1848, y contribuyó a cambiar la actitud francesa hacia el arte español. La *Galerie* cerró con la caída del Rey Luis Felipe, que se tuvo que exiliar en 1848. Como él había financiado personalmente la compra de todas las obras, éstas le fueron devueltas una vez en el exilio, y él las vendió en 1853 en subasta celebrada en Londres. Curiosamente, un hijo de Luis Felipe, Don Antonio duque de Montpensier, que se había casado con la infanta española

315 LLEO CAÑAL, Vicente, “Julian Benjamin Williams y el comercio de arte en la Sevilla del XIX” en *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, nº 36, Sevilla, 2008, pp.187-202.

316 Taylor escribió un libro sobre su viaje a España: *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d’Afrique, de Tanger à Tetouan*, Paris, 1826, t. III.

317 Enciclopedia Biográfica Museo del Prado

318 Sobre la Galerie Espagnole véase: BATICLE, Jeannine et MARINAS, Cristina, *La Galerie Espagnole de Louis Philippe au Louvre, 1838-1848*, Paris, 1981.

319 PARISET, François-George, “Paul Guinard, Dauzats et Blanchard, peintres de l’Espagne romantique” en *Bulletin Hispanique*, vol 72, número 1, Paris, 1970, pp. 229-231.

Luisa Fernanda y residía en Sevilla, compró parte de la colección, que consecuentemente volvió a España.

Hemos encontrado la firma de Taylor, Dauzats y de Blanchard en el libro de firmas de la Alhambra³²⁰ (Fig. 40), pues visitaron el conjunto nazarí el 4 de junio de 1836. Aunque esta visita se realizó un año antes de la realizada por los artistas franceses que trajeron la “pasta”, es muy posible que Taylor y sus compañeros visitaran la ciudad para intentar adquirir obras para el Museo Español, y al mismo tiempo hicieran una visita a la Alhambra para consideraran si era necesaria la presencia de piezas que representaran el monumento nazarí en este museo. Esta visita, por lo tanto, puedo ser una primera toma de contacto para después enviar a unos artesanos que sacaran los vaciados, que más tarde representarían a la Alhambra en la *Galerie espagnole*.

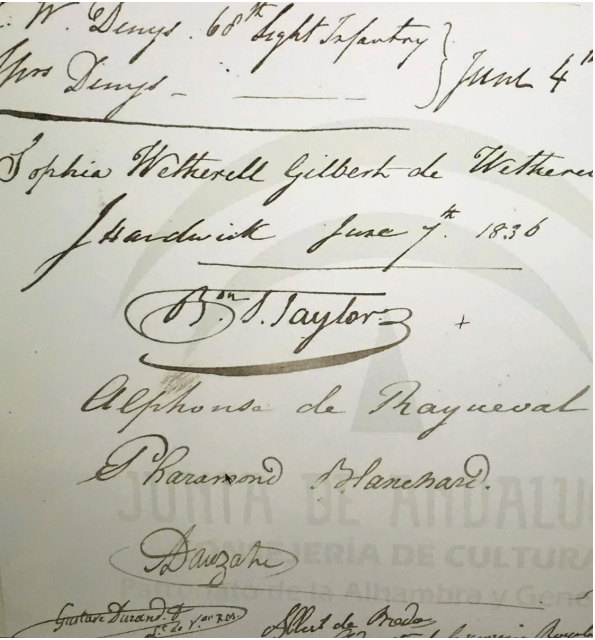


Fig. 40. Firma del Barón Taylor, 14 de Junio de 1836. En el Libro de Firmas 1836. Colección Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife., APAG/ Colección de Fotografías/ F-00488,

Por otro lado, contamos con un dato más para afianzar esta teoría. Lo hemos encontrado en el anuncio de un artesano francés, incluido en *Le Journal des Artistes* parisino en 1840³²¹ que relata lo siguiente:

320 AHA Libro de Firmas de la Alhambra, 1836. Colección fotográfica

321 *Le Journal des Artistes*, Paris, 21 June 1840, p. 400.

“*Les siers Pisani freres, mouleurs-sculpteurs, ont l’honneur d’informer le public, en particulier MM les artistes, qu’ils sont possesseurs d’un Collection de quatre-trois fragments d’ornements moresques divers. Tour ces fragments ont ete estampes sur les originaux memes au palais de l’Alhambra, a Grenade, par le sieur Pisani, leur Frere, employe aux travaux d’estampages qui furent faits en Espagne, en 1837, pour le compte du gouvernement francais.*

Ce morceaux, dont les dimensions varient de six pouces jusqu’a deux pieds et au dela, sont choisis parmi les plus precieux que presentent les merveilleures decorations de l’Alhambra.

Voulant mettre l’acquisition de cette Collection a la portee des artistes et de toutes les personnes qui sont intereses a la posseder, les sieurs Pisani out resolu d’en faire l’object d’une souscription; chaque souscripteur recevra la Collection entiere des quarante-trois fragments, e une seulle fois, au pix de 100 fr.

Les livraisons commencront aussitot que le combre de vingt-cinq souscripteurs sera atteint, et on suivra regoureusement pour ces livraisons l’ordre d’inscription sur la liste de souscription.

*On peut s’inscrire et voir a toute Eure la Collection originale, chez MM. Pisani, mouleurs-sculptueurs, rue Basfroi, 44, faubourg Saint-Antoine, a Paris”*³²²

Lo cierto es que el apellido Pisani suena más italiano que francés, pero sin duda puede ser que se trate de artistas emigrantes. A finales del XVIII se instalan en París, numerosos emigrantes alemanes, flamencos e italianos que se dedican a las artes. Hemos podido corroborar que la familia Pisani tenía un negocio como *modeleurs figuristes* en La rue Basfroi en el 44 faubourg de Saint Antoine³²³, que fue el barrio elegido por artistas para instalar sus negocios, ya que tenía legislaciones diferentes a la *ville* de París, donde manufacturar era más barato y con menos restricciones³²⁴.

Pisani dice que poseen 43 modelos “estampados” sobre los mismos ornamentos originales del Palacio de la Alhambra. De ello se deduce que lo que tienen son los moldes que sacaron del original, obtenidos directamente por el Sr. Pisani en 1837 cuando

322 Ídem

323 SAGERENT, P.F. *Almanach et annuaire des bâtiments des travaux publics et de l’industrie a l’usage de M.M: les architects, ingenieurs, verificateurs, entrepreneurs, etc*, París, 1841.

324 VERLET, Pierre, *L’art du meuble á Paris au XVIIIe siècle*, París, 1958.

estuvo empleado en los trabajos de estampación llevados a cabo en España por orden del gobierno francés.

Pisani no especifica si fue a hacer estos vaciados bajo la dirección del Barón Taylor, pero la época en la que ellos viajaron a Granada para obtenerlos por orden del gobierno francés, coincide con el proyecto que lideraba el Barón Taylor de búsqueda de obras españolas para incluir en el *Musée o Galerie espagnole*.

No podemos corroborar que éstos fueran los artesanos de los que habla el legajo de la Alhambra³²⁵, ni de que los vaciados se encontraran entre las colecciones de la *Galerie espagnole* adquiridas por el duque de Montpensier, pero creemos que ésta es una teoría muy probable, que se debe tener en cuenta.

Además, queremos destacar que el Sr. Pisani en este anuncio lo que hace no es otra cosa que ofrecer los vaciados de la Alhambra como una colección, vendiéndolos por 100 francos. Esto nos aporta más datos sobre la importancia que alcanzaron las decoraciones de la Alhambra en el siglo XIX, como veremos más adelante en el último capítulo de esta investigación.

Tras la llegada de los artesanos franceses y el descubrimiento de la nueva técnica, se comenzaron a realizar las primeras obras de carácter adornista bajo la gobernación de Juan Parejo quien, en 1837, pidió al Real Patrimonio la autorización para “renovar todos los cuadros de dibujos que faltan y quitar los postizos de yeso que hasta aquí se han sustituido y que desdicen mucho del gusto árabe”³²⁶. Dos años después se enviaron a la reina varios dibujos y siete vaciados, que fueron el primer contacto de la reina, aun niña, con las ornamentaciones árabes del conjunto³²⁷.

Aunque es verdad que al mismo tiempo se encargaron a arquitectos e ingenieros obras de fortificación y asentamiento, se ve una clara determinación por acudir en primer lugar a las obras de decoración. Estas iniciales intervenciones ya despiertan recelos entre los académicos y hombres de cultura de la época. Como nos comenta Barrios Rozúa, durante los primeros meses de gobierno de Juan Parejo se eleva la primera crítica a la mayordomía

325 No hemos encontrado la firma de ningún Pisani en el libro de firmas, aunque es verdad que muchas de ellas son ilegibles, o que quizás no firmaron.

326 AHA Legajo 228, 1837, s/f.

327 Los vaciados fueron remitidos en enero de 1839 y los dibujos en mayo de ese mismo año. AGP 12013/15 y AHA legajo 228, 1837, s/f.

mayor sobre el hecho de que se están destruyendo adornos originales para ser sustituidos por nuevos³²⁸.

2.4. LA FAMILIA CONTRERAS

Las intervenciones en la Alhambra en la primera mitad del siglo XIX se pueden dividir en dos etapas, una primera en la que los alcaides tienen el poder de decisión respecto a las obras que se debían llevar a cabo y de la que ya hemos hablado, y una segunda etapa que comienza cuando se nombra a José Contreras arquitecto director de las mismas en 1840. A finales de ese año, desaparecida la figura secular de maestro de obras con la sustitución de José de Salas, José Contreras es nombrado director de obras del Real Sitio y Fortaleza de la Alhambra, puesto con más atribuciones y autonomía respecto a los administradores de la ciudadela³²⁹.

En esta segunda etapa el alcaide pasa a ser un simple administrador y pierde el poder de decisión sobre las restauraciones. Es entonces cuando empieza a cambiar la naturaleza de los trabajos en la Alhambra, para enfocarse de manera definitiva hacia el adornismo, y la transformación de la Alhambra hacia el ideal oriental se confirma.

Es precisamente en este momento, cuando las intervenciones adornistas llegan a su cenit con la familia Contreras, en la que nos vamos a centrar principalmente, por coincidir también con el auge de la industria de maquetas de la Alhambra. Aunque las primeras intervenciones se relacionan con la época de gobierno de Juan Parejo, la mayoría de las restauraciones adornistas fueron llevadas a cabo por iniciativa de la familia Contreras, pasando los gobernadores a tener un papel secundario. Sus trabajos se enmarcan dentro del gusto por ‘imaginar lo perdido’ que tanto se criticó a partir de las restauraciones de Leopoldo Torres Balbás en el siglo XX³³⁰. Es cierto que estas intervenciones salvaron al edificio de la ruina, aunque al mismo tiempo le sustrajeron una parte importante de su

historia y fueron a la larga muy perjudiciales para la Alhambra debido a la manipulación y reorganización de las decoraciones³³¹.

2.4.1. José Contreras



Fig. 41. Retrato de José Contreras (fotografía cedida por Carlos Sánchez)

José Contreras (1794/5- ca. 1874)³³² nació en Granada y fue hijo del también arquitecto José Contreras Martínez y de Francisca Osorio, que tuvieron otros dos hijos, Luisa y Francisco, quien también participaría en las obras de la Alhambra³³³ (Fig. 41). José

328 BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, “La Alhambra de Granada y los difíciles...” *Op cit*, p. 146.

329 BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, *La Alhambra romántica. Los comienzos...* *Op.cit.*, p. 67.

330 Respecto a las restauraciones de Torres Balbás consultar entre otros, VÍLCHEZ VÍLCHEZ, Carlos, *La Alhambra de Leopoldo Torres Balbás (Obras de restauración y conservación, 1923-1936)*, Granada, 1988 o MARTÍNEZ DE CARVAJAL, Ángel I., “Torres Balbás y la restauración arquitectónica en España”, en *Cuadernos de La Alhambra*, nº 25, 1989, pp. 45-55; MUÑOZ COSME, Alfonso, *La vida y las obras de Leopoldo Torres Balbás*, Sevilla, 2005; CALATRAVA ESCOBAR, Juan, “Leopoldo Torres Balbás: architectural restoration and the idea of “tradition” in early twentieth-century Spain” in *Future Anterior*, vol. 4, nº 2, 2007, pp. 40-49.

331 BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, “Antes de Viollet-le-Duc y John Ruskin...”*Op.cit.*, p. 233.

332 Hay ciertas dudas sobre la fecha de su nacimiento y muerte. En el estudio del censo de Granada de los siglos XIX y XX, Manuel Morrel Gómez encuentra a José Contreras en el censo de 1870 como un hombre de 74 años, por lo que es posible que su fecha de nacimiento o defunción no sean correctas. Este mismo autor, además, encuentra el censo de 1837, cuando José se halla censado en la calle Silencio número 16 junto a su esposa Ana María Muñoz, con la edad de 33 años. Lo que fijaría su fecha de nacimiento en 1804. MORELL GOMEZ, Manuel, *De la vecindad de Granada entre lo años 1800 y 1935*. Más de 1500 vecinos, datos personales, profesionales y familiares, Granada, 2002, p. 66.

333 AHPG C-1325, Censo, s/f

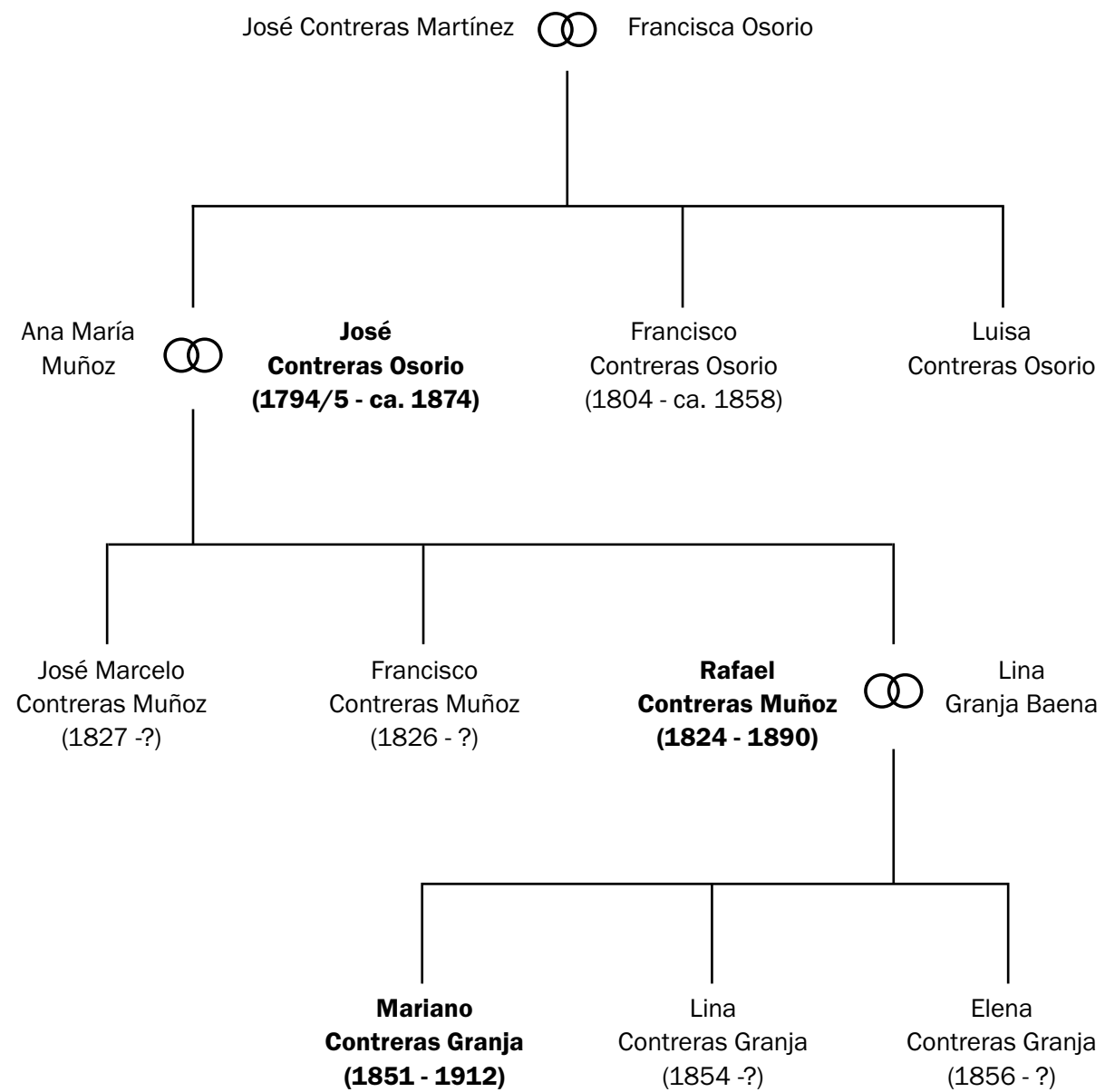


Fig 42. Granada (Alhambra) Patio de los Leones. Joaquín Pedrosa 1857. Colección del Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife, APAG Colección fotográfica F-05686. Algunos autores creen que este es un retrato de algunos de los miembros de la familia Contreras. Francisco Serrano Espinosa cree que de izquierda a derecha Francisco Contreras, Rafael Contreras, José Contreras, Ana Muñoz y José Marcelo Contreras.

realizó la carrera de matemáticas en la Escuela de Dibujo de la ciudad que le vio nacer y comenzó a colaborar como aparejador con el maestro Antonio López Lara, quien trabajó también de manera intermitente en la Alhambra. Consiguió el título de maestro de obras en 1831³³⁴. Por estas fechas se marchó a Madrid para conseguir el título de arquitecto por la Real Academia de San Fernando, como se solía hacer en la época, que consiguió con 39 años³³⁵. La obtención de este título le hace tener más encargos en la ciudad de Granada y no vuelve a trabajar en la Alhambra hasta 1836 y 1837 años en los que participa junto a Antonio López Lara en la reconstrucción de la muralla de la Alhambra volada por los franceses, aunque solo trabajarán allí de manera temporal³³⁶. José fue un arquitecto formado en el clasicismo academicista que imperó en los estudios de la Academia hasta 1844, cuando el curriculum que estudiaban los arquitectos comenzó a cambiar con la apertura de la Escuela de Arquitectura³³⁷. También fue el arquitecto mayor de las obras del arzobispado de Granada.

En las primeras décadas del siglo XIX el urbanismo de la ciudad de Granada comienza a modernizarse y se llevan a cabo muchas obras. Una de las entidades responsables de supervisar estas obras fue la Comisión de Ornato, creada a partir del reglamento para el gobierno interior del ayuntamiento de la ciudad de Granada, encargado del ornato y la comodidad pública de la ciudad³³⁸. José trabajó con esta comisión y gracias a la cantidad de trabajos necesarios se le nombró arquitecto municipal en 1840, siendo el primero en conseguir este cargo³³⁹.

José había actuado en la Alhambra de manera intermitente como maestro de obras desde 1827³⁴⁰, trabajo que había combinado con el de arquitecto municipal, atendiendo las obras de otros edificios de la ciudad de Granada como la Alcaicería³⁴¹, ya que hasta 1840 no recibió honorarios por su intervención en la Alhambra.

334 ARASF Legajo 2 10-1, s/f

335 AHMG 910-23 y el 63, s/f.

336 BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, *Alhambra romántica. Los comienzos... Op.cit., p. 71.*

337 ARASF Legajo 2 10-3, s/f.

338 *Reglamento para el gobierno interior del Ayuntamiento de esta ciudad.* Granada 1837. Biblioteca Universidad de Granada B-11-99

339 AHMG C-00910, 1840, s/f.

340 AGP Sección Fondo Personal 16801/34, s/f. Expediente de José Contreras.

341 Sobre las intervenciones de José Contreras en la Alcaicería consultar, BARRIOS ROZÚA, José Manuel: “José Contreras, un pionero...”*Op.cit.,*

A partir de octubre de 1831 sus intervenciones en la Alhambra son más frecuentes³⁴². En muchas de las obras que realiza trabaja conjuntamente con el arquitecto Antonio López Lara y es posible que con alguno de sus hermanos, seguramente con Francisco Contreras Osorio³⁴³, ya que en diferentes informes que realizan se citan con frecuencia las obras efectuadas por los ‘hermanos Contreras’³⁴⁴. Su primer trabajo entonces, es en 1831 junto a López Lara, al realizar un informe sobre la hundida muralla del Partal. Ese mismo año, se le nombra, junto a José de Salas y a Antonio López Lara maestros mayores del Real Sitio, pero este título carecía de salario fijo, y suponía que se les podía llamar solo si surgía algún trabajo³⁴⁵. José es nombrado arquitecto de las obras del Real Sitio y Fortaleza de la Alhambra el 29 de octubre de 1840.

En noviembre de ese mismo año presenta una memoria de obras para la Alhambra en la que declara su intencionalidad respecto a las restauraciones. Señala que las obras no se limitarán a reparar los defectos de los edificios sino que se reformaran en su totalidad para así poder transmitirse a la posteridad, para lo que se desharán “las partes de obras que se han empleado anteriormente, que por su género tosco e inferior desfiguran el gusto árabe, sin perjuicio de atender precisamente y con antelación a las demás obras que se conceptúen para contener ruinas y conservar los edificios con estabilidad y firmeza”³⁴⁶. Aunque en este proyecto que presenta parece querer realizar sus obras de manera responsable y prudente, en realidad el que lleva a cabo es finalmente un trabajo de reparación y reconstrucción en la mayoría de sus campañas, como la intervención en la crujía oriental del patio de Comares³⁴⁷.

Su manera de obrar en la Alhambra se basaba en campañas organizadas de nueve meses, descansando en el invierno, y para ellas dispuso de obreros y trabajadores elegidos por él mismo, y que fueron casi todos relacionados con su familia (Fig. 42), como su hermano el maestro de obras Francisco Contreras Osorio, su cuñado José Medina y su hijo Rafael en el trabajo de los estucos, y sus otros dos hijos, Francisco y José Marcelo, con labores menos definidas³⁴⁸. Muchas veces sus cálculos de nueve meses de trabajo fueron desordenados

342 AHA Legajo 228, s/f.

343 No confundir a Francisco Contreras Osorio con Francisco Contreras Muñoz. El primero es el hermano de José Contreras y el segundo su hijo, hermano de Rafael Contreras y que también trabajará en la Alhambra. Francisco Contreras Osorio era su hermano pequeño, era también arquitecto y se había casado con la granadina María de Vargas. MORELL GÓMEZ, Manuel, *Op.cit., p. 66.*

344 AHA Legajo 228, 10 marzo 1843, s/f.

345 BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, *Alhambra romántica. Los comienzos... Op.cit., p. 71.*

346 AHA Legajo 203-2, 1840-57, s/f; y AHA Legajo 233-5, 1840-1858, s/f.

347 *Ibidem,* s/f.

348 AHA Legajo 228 junio 1846 s/f, sobre Medina AHA legajo 228-31 y AHA, Legajo 228, 1843 s/f.



Fig. 43. *Hall of the Beds*, de William Gell, 1801-1813. Interior de la sala de Camas antes del desmonte de sus decoraciones, donde se ve el cuerpo superior que perdería posteriormente con la intervención de José Contreras. ©British Museum, n° inv. 1853.0307.685

y mal presupuestado, por lo que en numerosas ocasiones tuvieron que hacer trabajos de urgencia debido a su mala planificación.

A pesar de sus intentos por negarlo, José era partidario de las restauraciones de carácter adornista, llegando a realizarse bajo su supervisión intervenciones muy criticadas. En las tres principales actuaciones que realizó en el conjunto nazarí se nota su inclinación hacia aquélla poniéndose de manifiesto, por otra parte, el poco conocimiento del arte islámico. Estas tres principales intervenciones fueron el rascado de las columnas del patio de los Leones en 1842, la restauración del pórtico sur de Comares entre 1840 y 1842, y el desmontaje de cubiertas y adornos en la sala de Camas de los Baños de Comares en 1840-1843 (Fig. 43).

Quizás el episodio más oscuro fue la cuestionada intervención en la sala de las Camas del Baño de Comares en 1840-43 cuando decide demoler todas las decoraciones de la sala salvando sólo algunas de las originales para sacar copias de ellas³⁴⁹. Muy poco se sabe sobre este episodio, ya que Rafael Contreras intentó esconderlo, reclamando que fue realizado en 1828, mucho antes de que su padre empezara a trabajar allí, para poder

349 Rafael Contreras intenta eximir a su padre de toda responsabilidad respecto a la pérdida de materiales originales de la sala de Camas argumentando que esta obra se llevó a cabo en 1827, mucho antes de que su padre empezara a trabajar en la Alhambra. CONTRERAS, Rafael, *Estudio descriptivo de los monumentos...Op cit.*, p.282.



Fig. 44. *Hall of the Cisterns*. Alhambra, de William Gell, 1801-1813. Galería sur y crujía oriental antes de la parcial reconstrucción de José Contreras. . © British Museum, n° inv. 1853,0307.673

eximirle de la responsabilidad de haber desfigurado la sala³⁵⁰. José desmanteló el cuerpo superior de celosías, así como la mayoría de las decoraciones en yeso, tanto originales como añadidos posteriores.

Su intervención en el patio de Arrayanes y la decoración de los muros laterales del mismo, no fue menos discutida (Fig. 44). La intervención era necesaria pues la galería amenazaba ruina. Las obras afectaron al primer piso sobre el pórtico y a la galería superior. Desmontó la estructura hispanomusulmana que aún se conservaba y renovó en un alto porcentaje las decoraciones originales de yeso y de madera. También decidió colocar una baranda de hierro forjado, sustituyendo a la que se conservaba de madera. José definía su intervención y la sustitución de yeserías originales diciendo que: “todo ello fue copiado exactamente de sus originales (...) que estaban en mal estado y carcomidos por el tiempo”³⁵¹. Así mismo se inició la colocación del antepecho de hierro de la galería sur del patio y se rasparon las columnas³⁵².

350 *Ídem*.
351 AHA Legajo 228, 25 septiembre 1840, s/f.
352 AHA Legajo 228, febrero 1842 s/f.

Pero quizás la intervención que despertó más críticas fue el raspado de las columnas del patio de los Leones³⁵³. Por todos es conocido que la Alhambra estuvo coloreada (Fig. 45). La paleta de colores en los capiteles y columnas del patio de los Leones era de las más ricas y variadas³⁵⁴. José decidió rascar las columnas para limpiarlas en mayo de 1842. Esta intervención despertó un gran rechazo hacia las restauraciones de José Contreras. En un artículo del periódico *El Espectador* firmado por “una persona de merecido mérito artístico”³⁵⁵, e incentivado por el arquitecto de la Real Academia de San Fernando, Francisco Enríquez Ferrer³⁵⁶ (quien sí era conocedor de la arquitectura islámica ya que la había estudiado), se denunció públicamente lo irrespetuoso de las intervenciones de Contreras y su falta de rigor arqueológico. Después de la publicación de este artículo se le pidieron explicaciones a José desde la Academia:

“Ha llamado la atención al tutor de su majestad el contenido del comunicado inserto en ‘El Espectador’ [...] por saber si las restauraciones que se están ejecutando en la Alhambra son dirigidas por personas de capacidad que puedan desvanecer la cita poco ventajosa que presenta el citado comunicado”³⁵⁷.

El gobernador Juan Parejo, apoyó a José Contreras, y nunca admitió que las columnas hubieran estado policromadas en ningún momento, pues: “si las hubieran visto con atención no dirán que habían desaparecido (los colores)[...] que resaltan sus mármoles, mal pueden haber desaparecido estos fragmentos cuando estas columnas jamás han estado pintadas”³⁵⁸.

Tras poner en duda su capacidad como director de las obras, José tuvo que justificar sus intervenciones. Así lo hizo en un informe de 1843, donde defiende sus trabajos de restauración diciendo, por ejemplo, a colación de su restauración del pórtico sur de Comares, que “se ha hecho de nuevo la mayor parte de sus aleros y celosías de madera iguales en un todo a los antiguos”, afirmando que la baranda se había hecho en hierro “en lugar de la

353 GIMÉNEZ-SERRANO, José, en su *Manual del Artista y del Viajero*, Granada, 1846, cap. IV, p. 92, señala: “las columnas y fuente han sido hace pocos años raspadas inhumanamente destruyendo los preciosos perfiles de su cincelado, sus miniaturas y algunas de sus inscripciones”

354 MARINETTO SÁNCHEZ, Purificación, “La policromía en los capiteles del palacio de los Leones” en *Cuadernos de la Alhambra* 21, 1985, pp. 79-97.

355 RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, “La Alhambra y la Academia de Bellas Artes de Granada (1828-1871)” en *Boletín de la Academia de Bellas Artes de Granada*, nos 6-7, 1991, pp. 81-112., p. 92

356 Curiosamente Francisco Enríquez será después maestro de pintura del hijo de José, José Marcelo. OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Op.cit.*, p. 163.

357 AHA Legajo 228, 20 junio 1842, s/f.

358 AHA Legajo 228-5 s/f.

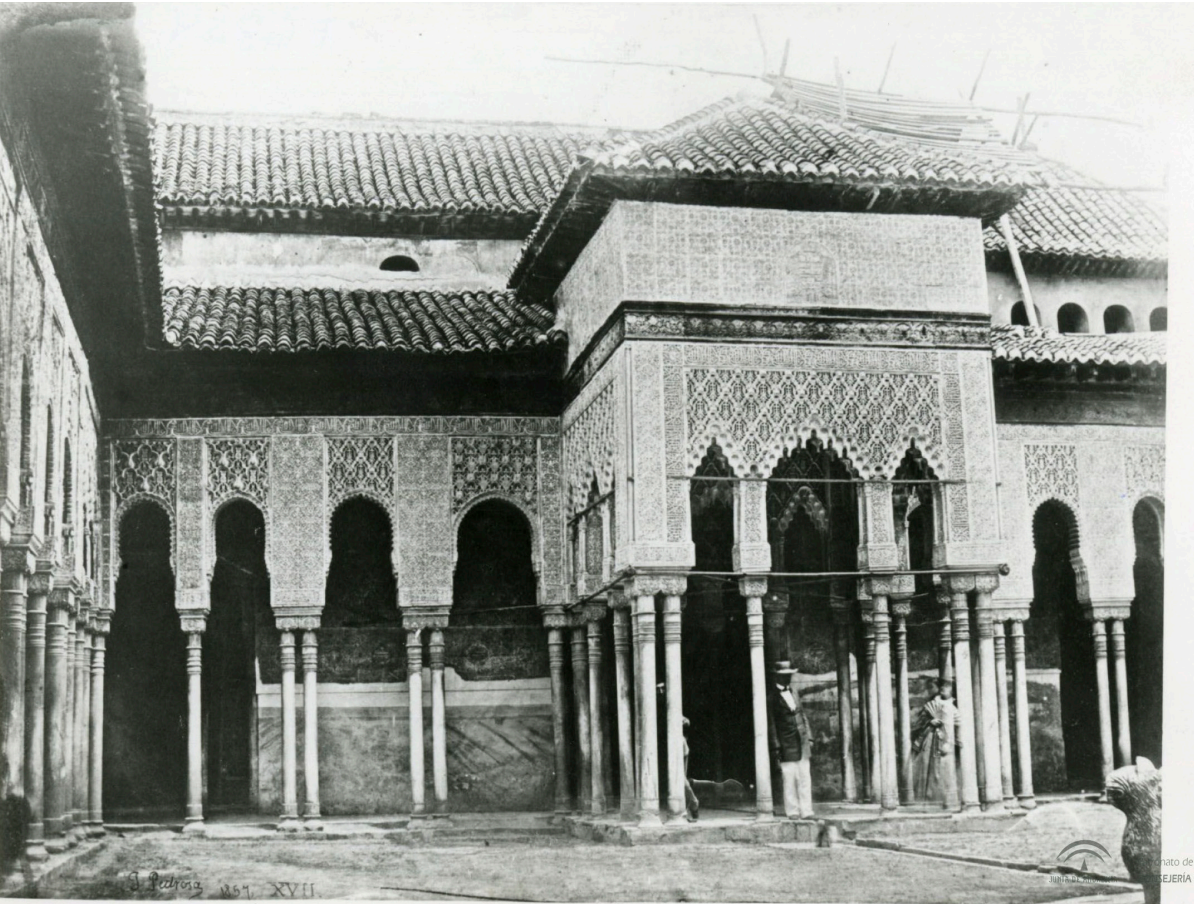


Fig 45. José Contreras en el templete oriental del patio de los Leones. Joaquín Pedrosa, 1857, Colección del Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife, F-006854

de madera que antes tenía”, pero que el arquitecto no tuvo intervención alguna en dicha colocación³⁵⁹. En estas justificaciones José hace hincapié en el hecho de que en sus trabajos estaba siempre “copiando lo antiguo”, razonando así la legitimidad de sus intervenciones. En varios momentos durante su actividad en la Alhambra tuvo José que justificarse ante las críticas que despertaban sus restauraciones, alegando que simplemente reponía espacios y decoraciones defectuosas por otras nuevas que imitaban el original, para embellecer y mejorar el aspecto del conjunto.

Algunos miembros de la Academia de Nobles Artes de Granada (filial de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid) se unieron a la queja general sobre las

359 SÁNCHEZ GÓMEZ, Carlos, “Imagen fotográfica y transformación de un espacio monumental: el Patio de los Arrayanes de La Alhambra”, en *Papeles del Patal*, nº 3, noviembre 2006, pp. 9-48, p. 18.

restauraciones que se estaban llevando a cabo en la Alhambra, y en la junta ordinaria del 5 de Junio de 1842 se presentó un informe sobre la inconveniencia de los trabajos de José en la galería superior del pórtico sur de Comares, cuya techumbre de lacería se había cubierto “bajo una capa grotesca de pintura al óleo”, y especialmente, en el patio de los Leones, donde desde 1842 se había procedido al raspado de mármoles con asperón eliminando de este modo los restos policromados que aún se conservaban y erosionando los relieves de la fuente de los leones, “mutiladas las superficies esferoidales de la fuente, desportilladas las equinas y perfiles de la inscripción alrededor, borrados sus lazos y nexos, y perdidos sus adornos: el ignorante cincel del cantero ha desfigurado los ojos de los leones haciéndolos más profundos”³⁶⁰. Aunque parece que esta última intervención no fue realizada por José Contreras³⁶¹, no hay duda que las demás sí levantaron muchas críticas que mermaron la reputación del arquitecto.

Pero no sólo en España se criticaban estas restauraciones, muchos viajeros consideraron que las intervenciones sistemáticas en la decoración no eran quizás las más apropiadas para mantener el edificio, y que más bien lo que hacían era cambiar por completo su aspecto. En 1840 Gautier se muestra irónico y sorprendido por el tipo de reparaciones:

“La mayoría de los adornos están hechos con moldes, y repetidos sin gran esfuerzo cuantas veces lo exige la simetría. Nada es más fácil que reproducir exactamente que una sala de la Alhambra; para ello bastaría con sacar un molde de todos los motivos de ornamentación. Dos arcos de la Sala del Tribunal (Sala de los Reyes), que se hundieron, han sido rehechos por obreros de Granada, con una perfección que no deja nada que desear. Si fuéramos millonarios, uno de nuestros caprichos sería reproducir el patio de los Leones en alguno de nuestros parques”³⁶².

Con este comentario Gautier anticipa la locura constructiva que ocurrirá a partir de 1830, cuando se popularizó el estilo alhambresco y no hubo palacio que no contara con una estancia “tipo Alhambra” entre sus habitaciones, como hemos visto en el capítulo anterior.

Cuando José accede al puesto de arquitecto director de las obras, el romanticismo y el gusto por la Alhambra se encuentran en su máximo apogeo, por lo que no es de extrañar que esta familia también se viera arrastrada por aspiraciones orientalistas. El problema es que José no era un romántico, no tuvo la sensibilidad característica de la época que le

llevara a apreciar el edificio original, con la pátina que le proporciona el paso del tiempo. Tampoco tuvo la destreza y los conocimientos de la arquitectura nazarí para poder obtener un buen resultado en sus intervenciones.

La visión de José de “limpiar” la Alhambra, se apoyaba en el purismo clasicista de su formación, y el poco entendimiento del estilo nazarí, por lo que se dispuso a erradicar la pátina del tiempo, a “blanquear” la Alhambra, tomando decisiones como el raspado de las columnas o la eliminación de añadidos de otras épocas. Su intención de “orientalizar” la Alhambra se basaba en su idea desvirtuada de lo que significaba lo oriental, consistente en agradar el gusto romántico de los viajeros que visitaban el monumento, más allá de una reflexión razonada del concepto, siguiendo el tono que se había creado en las restauraciones en la Alhambra desde el redescubrimiento y desarrollo de la técnica del vaciado a partir de 1837.

José realizó extensas labores en la Alhambra y en la ciudad de Granada, inaugurando así los trabajos de corte neo-nazarí o alhambresco en la ciudad, donde proliferarían los edificios y decoraciones de inspiración nazarí, siguiendo la moda de la época³⁶³. Es con él también con quien se inicia el monopolio de los Contreras en las obras de la Alhambra, ya que, como hemos visto, incluyó a varios miembros de su familia en los trabajos de restauración. Las campañas de obras que realizó en los años 1840 hasta 1845 están llenas de intervenciones dudosas y criticadas.

A pesar de ello, hay que valorar el hecho de que bajo su batuta las obras comenzaron a estabilizar poco a poco la situación ruिनosa en la que se encontraba la Alhambra a inicios del siglo XIX. El viajero Samuel E. W. Cook que, como hemos visto, visitó la Alhambra entre 1829-1832 y volvió en 1843 cuando José ya se ocupaba de las obras, destaca la cantidad de trabajos que se estaban realizado y la calidad que según él tenían:

“[...] La Alhambra estaba siendo restaurada con amplitud bajo el Coronel de la Serna [...] El trabajo lo ejecutan jóvenes artesanos de la localidad y si los arquitectos árabes reaparecieran, tendrían dificultad en distinguir su propio trabajo del de sus sucesores”³⁶⁴.

363 Unas de las obras más relevantes llevadas a cabo por José Contreras fue la restauración del mercado granadino de la Alcaicería tras el incendio. Sobre la Alcaicería ver: GARZÓN PAREJA, Manuel, “Una dependencia de la Alhambra: La Alcaicería” en *Cuadernos de la Alhambra* 8, 1972, pp. 65-76; GONZÁLEZ ALCANTUD, Jose Antonio, “Catastrofe y rumor urbano: el incendio de la Alcaicería de 1843 al de la Alhambra 1890” en GONZÁLEZ ALCANTUD, Jose Antonio (coord.), *La Alhambra: lugar de la memoria y el dialogo*, Granada, 2008, pp. 221-246 y BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, “José Contreras, un pionero...” *Op-cit.*, pp. 311-338, entre otros.

364 COOK, Samuel Edward, *Spain and the Spaniards...Op.cit.*, p. 300.

Aun así, las críticas que recibieron sus intervenciones y su enfrentamiento con el nuevo gobernador Francisco de Sales Serna, quien había recuperado su puesto tras el fallecimiento de Juan Parejo en 1844³⁶⁵, hicieron que José fuera sustituido en 1845 como arquitecto de las obras de la Alhambra. Hasta que se nombró oficialmente un nuevo arquitecto, lo fue intermitentemente Antonio López Lara hasta 1847. José Contreras morirá en diciembre de 1874.

A finales de 1846 se nombró como director de las obras al arquitecto Salvador Amador (1813-1849)³⁶⁶, quien tuvo que trabajar bajo la supervisión del arquitecto de Real Patrimonio Narciso Pascual y Colomer (1808-1870), muy contrario a las restauraciones decorativas y a la corriente adornista y más partidario de centrarse en las obras de asentamiento y estructura. Así mismo, en 1847 se envió a Granada al arquitecto, especialista en arte árabe Domingo Gómez de la Fuente, para resolver las discrepancias que se habían levantado sobre las restauraciones desde la etapa de José Contreras³⁶⁷. Sus conclusiones llevan a la Academia de Bellas Artes de San Fernando a decantarse a favor de la conservación frente a “la reintegración a su supuesto estilo mediante copia”³⁶⁸.

Amador era considerado como un arquitecto más versado en antigüedades árabes que José Contreras. Estudió en la Escuela de dibujo de Granada, y en Madrid consiguió el título de arquitecto por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando³⁶⁹. Además, fue asiduo colaborador con la revista *Alhambra*, de corte romántico, donde publicó numerosos artículos sobre arte islámico, y su visión de la Alhambra estaba fuertemente influida por la visión romántica: “El palacio de la Alhambra parece concebido en un sueño y ejecutado en horas por Hadas. ¡Cuanta armonía y dulces sensaciones inspira su recinto! El murmullo de sus fuentes, la brisa del patio de los Leones y Lindaraja, lo embalsamado de su atmósfera, aquella fragancia de sus flores, propias son de un Edén, de un paraíso”³⁷⁰. Sabemos que fue el único suscriptor de Granada a *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*, de Jones, y que realizó estudios sobre el arte andalusí, pero su conocimiento fue muy superficial, y quedó patente que cometió muchos errores estilísticos. Además, su interés se centró una vez más en la epidermis del conjunto, dejando de lado la estructura formal, incapaz de prestar atención a la planta del monumento y sus necesidades estructurales.

365 AHA Legajo 228, febrero 1844, s/f.

366 BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, “La Alhambra romántica...” *Op.cit.*, p. 59

367 ÁLVAREZ LOPERA, José, *Op.cit.*, p. 29.

368 CALAMA RODRÍGUEZ, José María y GRACIANI GARCÍA, Amparo, *Op.cit.*, p. 165.

369 ÁLVAREZ LOPERA, José. *Op.cit.*, p. 99.

370 AMADOR, Salvador, “Arquitectura de Granada. Comparación monumental” en *La Alhambra: Revista quincenal de artes y letras*, t. 2, nº 2, junio, 1839, pp. 13-14

En sus primeros informes, Amador se muestra crítico con las restauraciones anteriores³⁷¹, pero a pesar de las críticas, se continuaron los trabajos en las decoraciones, y las intervenciones realizadas en época de Amador son de las más polémicas; como la que le sumió en una gran disputa con Narciso Pascual y Colomer cuando propuso el derrumbe y posterior reconstrucción del patio de los Leones por completo³⁷². Según Amador:

“La obra más urgente que reclama el palacio árabe es la reconstrucción de todo el patio de los Leones, su ruina total es casi cierta en las primeras lluvias y si se verifica un hundimiento violento se romperá y mutilará el costoso y elegante juego de 120 columnas que reciben sus arcadas, se perderán los vestigios que deben guiar al artista para su reconstrucción y no se podrán ejecutar de nuevo singulares cúpulas semicirculares de sus dos pabellones, por tener una traza complicadísima y no haber otros modelos de este género que imitar”³⁷³.

La completa negativa de la Academia tras el informe remitido por el arquitecto Pascual y Colomer, evitó que este disparate se llevara a cabo.

Durante la etapa de director de las obras de Amador, se produce otro nombramiento muy importante para el devenir de las restauraciones en la Alhambra, ya que la reina Isabel II nombra a Rafael Contreras “restaurador adornista” en 1847 como veremos más adelante.

Amador murió de forma repentina en 1849, cuando sólo llevaba dos años en el cargo. Tras su muerte se coloca como director de las obras de manera interina a **Francisco Contreras Osorio** (1804- ca. 1858), quien ya había trabajado de manera intermitente en la Alhambra entre 1841 y 1843 bajo la dirección de su hermano José. Francisco, sólo consiguió ser maestro de obras por la Academia de San Fernando en 1832³⁷⁴, por lo que no llegó a ser arquitecto, lo que no le impidió desempeñar el cargo de profesor de arquitectura en la Academia de Nobles Artes de Granada³⁷⁵. Disponemos de muy poca información sobre su etapa en la Alhambra; sus intervenciones siguieron en mayor o menor medida la tónica adornista comenzada por su hermano, aunque fue mucho más prudente, debido a la cercana supervisión de Pascual y Colomer y a los escasos fondos económicos de los que

371 AGP Expediente 12014/13.

372 BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, “Una polémica en torno a los criterios para restaurar la Alhambra: Salvador Amador frente a Narciso Pascual y Colomer (1846-1849)” en *Reales Sitios*, 180, 2009, pp. 47-70.

373 AGP Expediente 12014/13, s/f

374 ARASF libro 3-157. Al ser maestro de obras y no arquitecto, se supone que Francisco no estaría formado para supervisar y llevar a cabo obras estructurales complicadas.

375 AHMG 910-21, 911-159 s/f.

dispuso. En 1851 dejó la dirección de las obras debido a una desgracia familiar³⁷⁶. Aunque seguirá trabajando en la Alhambra de manera intermitente.

Sólo unos meses antes de la muerte de Amador en 1849 vuelve a la Alhambra el restaurador adornista Rafael tras una breve etapa de trabajo en el palacio de Aranjuez. Rafael se había formado con su padre José en los trabajos de la Alhambra desde que era adolescente. Su capacidad para imitar yeserías fue brillante, y consiguió copias de una gran precisión, lo que acentúa su intención de restablecer el edificio a su esplendor original, intentando restaurar los motivos perdidos.



Fig. 46. Retrato de Rafael Contreras (fotografía cedida por Carlos Sánchez)

376 RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. “La Alhambra y la Academia...”*Op.cit.*, pp. 81-112 y AHA Legajo 235-4, 1845 a 1862, s/f.

2.4.2. Rafael Contreras

Rafael Contreras Muñoz (1824-1890), (Fig. 46) el hijo mayor de José Contreras Osorio y Ana María Muñoz³⁷⁷ nació en Granada el 23 de septiembre de 1824. Se formó en matemáticas, física y química durante tres años en la Real Maestranza y Universidad de Granada con el catedrático Francisco Monteller y Nadal y el profesor Juan Francisco Maestre³⁷⁸. Seguramente estas clases de física y química fueran muy útiles para su posterior actividad en el taller de vaciados, para las elaboraciones de mezclas para el yeso y el trabajo con moldes. Después pasó cinco años estudiando dibujo en la Academia de Bellas Artes de Granada³⁷⁹ o Academia de Nobles Artes de Granada³⁸⁰, donde también estudió la clase de modelos, trazado y alzado de planos, y construcción. De su tiempo en la Escuela (a la que también acudieron sus hermanos Francisco y José Marcelo) se dice que “en cuatro cursos dibujó con aplicación y aprovechamiento desde los principios de la estampa hasta figuras de la misma, habiendo obtenido los premios pases consiguientes con sujeción al reglamento qº regía en aquella época y conservado la conducta más intachable”³⁸¹. Cursó además idiomas, defendiéndose en francés y en inglés³⁸². Inició los estudios de arquitectura, pero nunca los concluyó³⁸³. Rafael se casó con Lina Granja Baena en 1849, con la que tuvo tres hijos, Mariano (1851), Lina (1854) y Elena (1856). Con ellos se trasladó a la casa del Arquitecto contigua a la puerta del Vino en 1852, donde habitarán hasta la expulsión de Mariano de la Alhambra en 1907³⁸⁴.

Su actitud soberbia, la confianza en sí mismo y su atrevimiento le llevaron a acometer arriesgadas intervenciones en la Alhambra que transformaron el conjunto nazarí con el agregado de decoraciones orientalistas y el añadido de estructuras inventadas que otorgaron un aspecto más oriental al conjunto. Estas intervenciones fueron fuertemente criticadas, pero también muy aplaudidas y le acarrearón una gran fama internacional.

377 MORELL GÓMEZ, Manuel, *Op.cit.*, p.125

378 OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Op.cit.*, p. 164.

379 Esta Academia se llamó en principio la Academia de Nobles Artes de Nuestra Señora de las Angustias. También se la conoce como Academia de Bellas Artes de Granada, y en su Escuela se formaron muchos de los arquitectos y artesanos granadinos de los que hablamos en esta investigación.

380 AEAOG Libro de matriculaciones 1837-1840 s/f.

381 AHA Legajo 247-6 s/f.

382 AGP Expediente 12016/6.

383 OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Op.cit.*, p. 164,

384 SERRANO ESPINOSA, Francisco Javier, *Arquitectura y Restauración Arquitectónica...Op.cit.*, p.299

Sus primeros pasos en la Alhambra.

Rafael Contreras comenzó a colaborar con su padre en los trabajos de la Alhambra como aprendiz en 1840, cuando José fue nombrado arquitecto del Real Sitio y Fortaleza de la Alhambra. Sabemos muy poco de esta primera etapa, pero podemos aventurar que además de junto a su padre, debió trabajar también como aprendiz del profesor de albañilería Manuel de Salas, que trabajaba en la Alhambra y quien había presentado una maqueta a escala de la fuente de los Leones en 1839 para una exposición organizada en el Liceo Artístico y Literario de Granada, por lo que debió ser este maestro, quien le introdujera en el mundo de las maquetas a escala que tantos éxitos le traería³⁸⁵.

La primera constancia documental de los trabajos de Rafael en la Alhambra es entre 1841 y 1843 cuando aparece como ‘maestro de molduras y dibujos’³⁸⁶ junto a su ayudante y José Medina³⁸⁷, trabajando en las labores de ornato necesarias tras las drásticas restauraciones tan invasivas llevadas a cabo por su padre.

Desde 1842 comenzó la laboriosa tarea de realizar una copia exacta en miniatura (escala 1/9) de la sala de Dos Hermanas del palacio de los Leones, dentro de su idea de hacer una reproducción de “todo el alcázar árabe” (Fig. 47). Cuando el escritor francés Alexandre Dumas llegó a Granada, observó seguramente este trabajo llevado a cabo por Rafael ‘Contreiras’ y sus hermanos:

“Entramos en su casa rogándole que nos mostrará esa reducción. Era la Sala de las Dos Hermanas reproducida con seis pies de altura, un pie y medio de largo, y cinco pies de perímetro. No había nada que decir ante esta maravilla, más que admirar la perseverancia y la paciencia de su autor. Tomé nota de su nombre; lo registré en mi cuaderno, prometiéndole que a mi vuelta a Francia informaría al ministro de este curioso trabajo, y de lograr para él una recompensa, o al menos un incentivo que un país como el nuestro debe a una obra como esta sea del país que sea”³⁸⁸.

Otro viajero, ya citado, Samuel E. W. Cook (1787-1886) relató en su libro *Spain and the Spaniards in 1843*:

385 “Solemne apertura del Liceo Artístico literario de Granada, en la noche del 18 noviembre de 1839”, en *La Alhambra* 24-25, 183900. 281 y 282.

386 ÁLVAREZ LOPERA, José, *La Alhambra entre la conservación...Op.cit.*, p.29.

387 AHA Legajo 228, 1842, s/f.

388 DUMAS, Alexandre, *De Paris à...Op.cit.*, pp. 93

Fig. 47. Modelo reducido de la sala de Dos Hermanas. Rafael Contreras, 1847. Colección Museo Arqueológico Nacional, nº inv. 50555. Catálogo nº 34



“Some of these young artists had employed their leisure time in making a model in a reduce scale of some parts of their interior, which is intended for exhibition in London. Nothing can exceed the beauty and fidelity of their work, which I was allowed to examine in the unfinished state. It was made in detached pieces, that the nature of the material allows to be perfectly united, and will afford those who have not the opportunity of seeing the original, a perfect idea of the mode of design of the great artists who constructed this extraordinary building”³⁸⁹.

389 COOK, Samuel Edward, *Sketches in Spain ...Op.cit.*, p. 341. Cook apunta otro interesante dato, la importancia que tendrían las maquetas en la difusión internacional de la Alhambra.



Fig. 48. *Rafarolico*. Rafael Contreras ante la reina Isabel II en 1847. Libro de Actas de la Cuerda Granadina, 1853, Colección Museo Casa de los Tiros, Granada.

La realización de esta maqueta le proporcionó tanta popularidad que cuando la acabó en 1847, la reina Isabel II le financió el viaje a la Corte en Madrid para presentársela. La reina quedó maravillada con esta maqueta, y no sólo la compró por 20,000 reales (una fortuna en la época) sino que le eximió del servicio militar, le encargó la realización del gabinete árabe de Aranjuez, y le nombró restaurador adornista de la Alhambra, en la Real Orden del 23 de noviembre de ese año, con un sueldo fijo de 12.000 reales al año, mucho más de lo que cobraba el administrador o el arquitecto de la Alhambra³⁹⁰.

La reunión que tuvieron Rafael y la joven reina fue determinante para el devenir de la Alhambra (Fig. 48), pues las órdenes de ésta fueron muy claras respecto al trabajo que quería que llevara a cabo como restaurador. En la real orden del 23 de noviembre de 1847 la reina define la dirección que quiere que tome Rafael en la restauración de la Alhambra:

390 AHA 1847-1860 s/f. Libros de cuentas de estos años.

“...que se dedique especialmente a restaurar los adornos de aquel bellissimo recuerdo de la España en la forma absolutamente la misma que tenía al tiempo de la conquista (...) renovar hasta donde se pueda tal y como se hallaba al tiempo en que los Reyes Católicos hicieron tremolar el estandarte de la Cruz. Si se hubiese por necesidad que intervenir en alguna obra que no tenga que ver con los adornos que la lleve a cabo el arquitecto, que Contreras sólo se dedique a los adornos. Es también el pensamiento de S.M. que si los trabajos de la restauración diesen lugar o bien mezclados con ellos fuese posible, conciliar Contreras la constitución de su pensamiento de sacar modelos semejantes al de la Sala de Dos Hermanas, y así continúe también verificándolo a cuyo fin así como al de la restauración facilitara el comandante de la Real Alhambra a Contreras cuantos auxilios necesite (...) Quiere S.M. tener el gusto de que si su ilustre progenitora Isabel I conquistó la Alhambra, la posteridad diga que Doña Isabel II fuera su restauradora”³⁹¹.

Este interesante documento resume varios aspectos clave para la historia de la Alhambra. Por un lado, el deseo de la reina de que Rafael se centrara en los trabajos de reposición de adornos, así como de que se le facilitaran los medios para ello. Por otro lado, se puede entrever la disposición de Rafael a continuar haciendo modelos reducidos de la Alhambra, algo que debió comentar con la reina, quien le anima a dedicarse a ello además de a las restauraciones. Al mismo tiempo, se denota ya la clara relación que tendrán las maquetas arquitectónicas y las restauraciones al decir “que si los trabajos de restauración diesen lugar o bien mezclados con ellos fuese posible, la constitución de su pensamiento de sacar modelos”, lo que entendemos que quería decir, es que se aprovecharan las restauraciones para realizar maquetas de los espacios sobre los que se iba trabajando. Por último, vemos un cambio radical respecto al interés de las autoridades en la Alhambra, ya que la reina decide que su nombre y su reinado queden ligados al de la Alhambra, así como fue el de su antepasada Isabel I. Este último aspecto se relaciona con la corriente nacionalista que hemos estudiado en el último apartado del capítulo primero, cuando el pasado islámico se relaciona con aquello original de España que la diferenciaba de los demás países europeos, y las autoridades deciden destacarlo como el estilo “propio español”.

Resulta llamativo el cambio de opinión de la reina, quien en septiembre del año anterior había mandado desde la Intendencia General de la Real Casa y Patrimonio la aprobación de un presupuesto mensual en el que se especifica que “se atienda las reparaciones más indispensables para la seguridad, y de ningún modo el ornato, tales como armaduras, recorrido de tejado y demás que prevenga algún acontecimiento desagradable en el

391 AGP Fondo personal, caja 16808, expediente 2, s/f.

invierno”³⁹². Solo un año más tarde, nombra a Rafael restaurador adornista, cambiando por completo el interés de Casa Real, lo que dice mucho del gran carisma que debió tener Rafael y de la fuerza de sus ideas, que convencieron a la reina de que el adornismo era el mejor camino a tomar en las obras.

Las grandes intervenciones de Rafael Contreras en la Alhambra: 1852-1869

- La sala de Camas del Baño Real de Comares

Tras su nombramiento en 1847, Rafael se quedó dos años en la corte trabajando en el Gabinete Árabe de Aranjuez (Fig. 49). Por falta de fondos las obras se pararon en 1849, momento en el que Rafael regresó brevemente a la Alhambra. Su llegada a las obras del palacio nazarí fue complicada, no tenía buena relación con el gobernador Sales de Serna³⁹³ y además ya era un personaje muy popular y muy ocupado que pasaba mucho tiempo en sus negocios privados, como veremos en el siguiente capítulo. La principal polémica que vivió este año con el gobernador, fue causada por sus actuaciones en la sala de Camas. Rafael empezó sus intervenciones en la Alhambra precisamente en este espacio, trabajo que ya había iniciado su padre en 1843, y que él retomó de manera intermitente desde 1849 hasta 1866. La idea era hacer de la sala la estancia que debió ser en época nazarí, y para ello se desplazaron los antiguos ornamentos y se crearon gran cantidad de nuevas decoraciones en yeso que fueron después pintadas. La sala se rehizo casi por completo, manteniendo únicamente las columnas, parte del pavimento y algunos azulejos. Se rehicieron sus decoraciones para darle a la habitación un carácter más “oriental”, anteponiendo la estética al rigor arqueológico. Esta sala ofrecía la gran posibilidad de tener un espacio casi vacío de decoraciones, como un “lienzo en blanco”, donde Contreras y su equipo pudieron recomponer la imagen ideal de la Alhambra. Aunque ahora sabemos, como hemos señalado anteriormente, que fue José quien retiró las decoraciones originales de la sala, Rafael intentó desvincular a su padre, como desvela este interesante fragmento de su relato sobre la sala de Camas, donde deja clara además su intención de restaurar la Alhambra:

“Sufrió modificaciones importantes desde muy antiguo, hasta la última del año 1827, que le hizo perder un cuerpo más alto que tenía, guarnecido de ventanas caladas. Nosotros la hallamos así el año de 1848. Importaba mucho a nuestro juicio que este misterioso cuarto, quizás el de más carácter oriental,

392 AHA, Legajo 228, 1846, s/f.

393 SERRANO ESPINOSA, Francisco Javier, *Arquitectura y Restauración Arquitectónica ...Op.cit.*, p. 245.

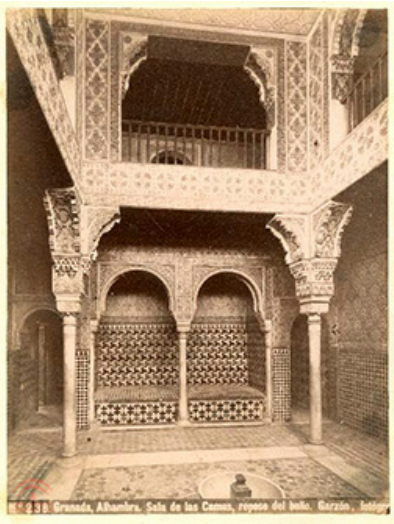


Fig. 49. Sala de las Camas, reposo del Baño. Garzón fotógrafo nº 238 Granada. Colección del Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife, APAG F-13095

no se acabase de perder, y en el puede decirse que hicimos los primeros ensayos de restauración”³⁹⁴.

En esta sala, Contreras utilizó todas las técnicas que emplearía después en sus restauraciones y que también puso en práctica en el Gabinete Árabe de Aranjuez, como el vaciado, el dorado, la aplicación del color, etc. Una buena cantidad de artesanos, pintores y carpinteros, trabajaron en la sala durante las casi dos décadas de intervenciones. Muchos de ellos, como veremos en el siguiente capítulo, firmaron en las paredes, para dejar rastro de su participación. Las mismas técnicas serán las que aplique también en las reducciones a escala, como veremos.

Barrios Rozúa cree que Rafael se dedicó únicamente a dirigir las obras, no a participar en ellas, siendo largas sus ausencias de la Alhambra³⁹⁵. La mayoría fueron realizadas por los artesanos bajo su mando. Uno de los personajes más importantes fue Tomás Pérez, definido por el gobernador de Sales Serna como ‘un aventajado tallista’, quien sabemos que realizará la impresionante maqueta



Fig. 50. Maqueta de la Sala de Dos Hermanas. Tomás Pérez. Colección Museo del Patronato de la Alhambra y Generalife, nº inv. R6601. Catálogo nº 35.

394 CONTRERAS, Rafael, *Estudio descriptivo de los monumentos...Op.cit.*, p. 282.

395 BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, “La Alhambra de Granada y los difíciles...”*Op.cit.*, p. 123.

de la sala de Dos Hermanas que aún se conserva en los almacenes de la Alhambra³⁹⁶, como testimonia su firma en la base de la misma (Fig. 50).

La soberbia de Rafael, y su falta de compromiso con las obras le crean muchos desencuentros con el gobernador de Sales Serna y con el arquitecto del Real Patrimonio, Narciso Pascual y Colomer, quien aún supervisaba las obras en el conjunto, y con quien ya estaba enemistado desde su intervención en el palacio de Aranjuez, por sus diferentes puntos de vista y las críticas del académico hacia la manera de trabajar de Rafael y su alto nivel de gastos³⁹⁷. El gobernador Francisco de Sales Serna envió una carta al Real Patrimonio el 31 de marzo de 1849 indignado por el alto salario, 12.000 reales que cobraba Rafael, y los nulos servicios que prestaba a la Alhambra: “considero menos necesaria la plaza de un restaurador adornista creada para este sitio con el sueldo de 12.000 reales, cuando el trabajo [...] que puede desempeñar, se ejecuta igualmente bien por otros artistas de esta ciudad que se dan por muy contentos con el jornal de doce reales diarios”³⁹⁸. Según palabras del propio gobernador, durante esta etapa no acudió a los trabajos en la sala de Camas más de tres o cuatro horas diarias, pasándose días e incluso semanas sin aparecer, y cuando lo hacía se limitaba a dirigir, sin participar materialmente en los trabajos de las yeserías³⁹⁹. Real Patrimonio pide opinión a Narciso Pascual y Colomer respecto a la petición del gobernador Sales Serna de prescindir de Rafael Contreras, y aunque esta polémica no llegó a nada ya que Rafael se volvió a marchar a Madrid para continuar con el gabinete, las palabras del informe de Pascual y Colomer al respecto dejan clara su posición:

“En mi opinión, la causa de estos desmanes procede únicamente de la importancia que equivocadamente se dio a sus trabajos, nombrando a un simple obrero con el pomposo título de restaurador adornista y asignándole el excesivo sueldo de doce mil reales [...] podría dejársele para la continuación del vaciado de arabescos de la Real Alhambra, pero con entera sujeción y dependencia del Ayudante del Arquitecto mayor, el cuál le comunicaría las instrucciones que yo le diere desde esta Corte”⁴⁰⁰.

A pesar de estas críticas, en octubre de 1849, Rafael fue llamado de nuevo a Madrid para acabar el Gabinete Árabe de Aranjuez. Estos dos años, como ya hemos comentado, estuvo en el puesto de director de obras su tío Francisco Contreras Osorio, quien ya había trabajado en la Alhambra con José. Francisco, aunque afín a las ideas adornistas de su

396 BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel. “Antes de Viollet-le-Duc y John Ruskin...” *Op. cit.*, p. 268.
397 PANADERO PEROPADRE, Nieves, “Recuerdos de la Alhambra: Rafael...” *Op.cit.*, pp. 33-34.
398 AGP Expediente 12016/6, s/f.
399 *Ídem*.
400 AGP Expediente 12016/6, s/f.

hermano y su sobrino, fue mucho más prudente en sus intervenciones. Creemos que debió tener buena relación con Tomás Pérez con quien intervino en la sala de Camas, ya que estos dos años fueron de gran participación en las obras de restauración para Tomás Pérez⁴⁰¹. A Francisco Contreras Osorio le sucedió en el puesto como arquitecto Juan Pugnaire quien dirigió las obras entre 1851 y 1856⁴⁰².

Cuando en 1851 Rafael vuelve definitivamente a la Alhambra, una vez concluido el Gabinete Árabe de Aranjuez, se convertirá, según Barrios Rozúa en “el ‘dictador’ de la



Fig. 51. Exterior de la galería lateral izquierda del Patio de Arrayanes. J. Laurent. Madrid. Colección del Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife, APAG F-05113

Alhambra durante más de tres décadas (...) en su triple dimensión de restaurador, autor de salones orientales e historiador y comenzará a tejer de sí mismo una leyenda que aún pervive”⁴⁰³. Aunque sus cometidos debieron centrarse en las restauraciones de adornos, su fuerte personalidad y carisma hicieron que impusiera su criterio más allá.

- Palacio de Comares

Las ideas de Rafael para las obras de restauración se basaban en el concepto de ‘recuperar la Alhambra’, cuyo resultado fue lo que Gallego Roca llamará la “hiper-alhambrida”⁴⁰⁴. Este concepto se puede comprobar en una de sus más famosas intervenciones, llevada a cabo entre 1852 y 1869⁴⁰⁵ (aunque las obras se habían iniciado ya bajo la supervisión de su tío en 1850) en el patio de Arrayanes y el salón de Embajadores (Fig. 51). Además de continuar con la reposición de decoraciones murales, colocando en las lagunas decorativas motivos copiados de otros existentes, se aventuró a trabajar en el aspecto estructural de la sala de la Barca. Decidió separar la cubierta de la sala de la Barca de la del pórtico norte, y

401 AHA Legajo 228, circular nº 69, 1849, s/f.
402 AHA Legajo 228, circular nº 62, 1849 s/f.
403 BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, “Antes de Viollet-le-Duc y John Ruskin...” *Op cit*, p. 272.
404 GALLEGO ROCA, Javier, “Rafael Contreras y las restauraciones románticas de la Alhambra” en *Restauración y rehabilitación*, numero 70. Granada 2002, pp. 54-61, p. 55.
405 ÁLVAREZ LOPERA, José, *Op.cit.*, p.31.

añadió un cuerpo por encima de la cubierta de esta sala con dos torrecillas almenadas en los extremos y se inventó una cupulilla con decoración de escamas vidriadas que colocó centrada en la techumbre del vestíbulo, lo que según él brindaba al espacio de un aire mucho más exótico, como también según él debió ser en época nazarí⁴⁰⁶.

Sentía una completa indiferencia respecto a la conservación de los añadidos cristianos en la Alhambra. Así mismo es obvio su total desconocimiento estilístico del arte nazarí, lo cual no le debía parecer grave, ya que comentaba que: “vale más incurrir en un pequeño error de apreciación, que abandonar incondicionalmente un monumento de cualquier género que sea”⁴⁰⁷.

Además de esta intervención en la cubierta, se dispuso a la restauración de los canchillos de madera del patio, dejando muy pocos originales, y realizando varios de nueva fábrica en su taller⁴⁰⁸. Además, se repusieron yeserías de la sala de la Barca, el patio de Arrayanes y el salón de Comares, así como el zócalo de azulejos del patio de Arrayanes, conocido entonces como patio de la Alberca⁴⁰⁹.

Las actuaciones en este palacio referentes a las decoraciones tuvieron lugar sobre todo en 1857, quedando el espacio transformado con nueva ornamentación que le daba un aspecto más oriental. Quizás la intervención más acertada, que fue realizada bajo la colaboración de Ramón Soriano⁴¹⁰, fue la de evitar el desplome del pórtico Norte y el enderezamiento de las columnas, pero esta fue una intervención de estructura en la que poco tuvo que ver Rafael Contreras.

- Palacio de los Leones

La actividad en el palacio de los Leones no se redujo a la famosa restauración del templete oriental. Antes de sus trabajos, este palacio se encontraba en mal estado de conservación. La mayoría de los zócalos originales habían sido despojados de azulejos en época del conde de Montilla y la familia Núñez de Prado⁴¹¹. En su lugar se había colocado un zócalo de mármol seguramente en 1832 con la visita de los Infantes a la Alhambra⁴¹². Muchos

406 *Ibidem*, p. 56.

407 CONTRERAS, Rafael, “Las restauraciones de la...” *Op.cit.*, p. 177.

408 LÓPEZ PERTIÑEZ, Mª Carmen, *La Carpintería en la Arquitectura Nazarí*, Granada, 2006, p. 174

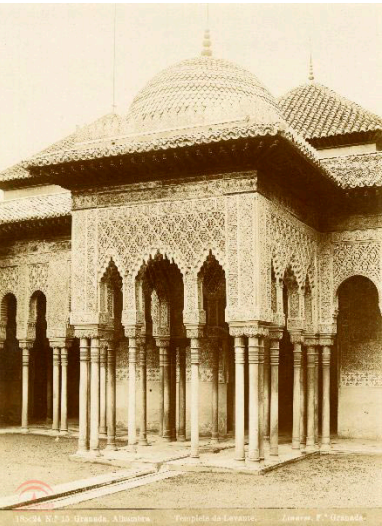
409 AHA, signatura antigua Libro 31, Cuentas 1857, s/f.

410 Ramón Soriano fue arquitecto de las obras de la Alhambra tras Juan Pugnaire, y hablaremos de él más adelante.

411 BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, “La Alhambra de Granada y los difíciles...”...*Op.cit.*, p. 135.

412 *Ibidem*, p. 141

Fig. 52. 18 x 24 n°15 Granada. Alhambra. Templete de Levante. Linares Fº. Granada, Fotografía de Linares. Templete de Levante con la cúpula realizada por Rafael Contreras. Colección del Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife, APAG Colección Fotográfica F-13069



de los arcos cercanos a los templetes se hallaban apuntalados por puntales de madera, lo que había erosionado sus decoraciones de *sebka*. El alero había perdido una gran parte de su friso. Respecto a las salas, la mejor conservada era la de Dos Hermanas. La sala de los Reyes, tenía una ventana circular en su muro sur que amenazaba la estabilidad de dicho muro. La sala de Abencerrajes había perdido su puerta, trasladada por el gobernador Juan Parejo unos años atrás. Y las decoraciones de yeserías estaban muy deterioradas en todo el palacio, tanto que, según Contreras, tuvieron que “reponer los arabescos destruidos y las tracerías mutiladas evitando al mismo tiempo la pérdida de otros que se arruinarían y se estaban desprendiendo a nuestra vista, recogándose a cada instante fragmentos que caen de los muros”⁴¹³. Había también muchos problemas estructurales en los templetes provocados por las humedades debidas al jardín del patio.

De todas estas intervenciones la más polémica se dio cuando en 1859 se sustituyó la antigua techumbre a cuatro aguas del templete de levante del patio de los Leones por una cúpula “morisca”. Esta discutida intervención se llevó a cabo según la propuesta que había desarrollado con anterioridad el arquitecto Juan Pugnaire (Fig. 52).

Juan Pugnaire (1807-1880) había heredado el cargo de Francisco Contreras Osorio⁴¹⁴, y entró como arquitecto en la Alhambra en 1851 y se mantuvo en el cargo hasta 1856.

413 AHA Legajo 236-2, 1846-1858, s/f.

414 Pugnaire se había presentado al examen de arquitecto con José Contreras, obteniendo el título en 1833. En 1841 fue nombrado arquitecto municipal, además era profesor de la Escuela de Dibujo de Granada y profesor honorario de la Academia de Nobles Artes de Granada. AGA, libro 2, Actas de Juntas Particulares (1825-1848), sesión de septiembre de 1840. Si bien Juan Pugnaire fue quizás arquitecto más apropiado para ejecutar las obras en la Alhambra debido a su cualificación arquitecto, que el arquitecto anterior, Francisco

Pugnaire justificó la intervención en el Patio de los Leones por el avanzado estado de abandono y ruina de la cubierta. Además, creía que la cúpula sería la forma que habría tenido originalmente la cubierta. Él mismo lo justificó de esta manera:

“Estando destruidas las armaduras que cubren los pabellones del patio (Leones) y en el caso de su reconstrucción, creemos debería dársele la forma elipsoidal que tienen los admirables cupulinos de madera de su interior, que ésta fuese su primitiva forma, nadie que haya examinado un solo monumento árabe o turco puede dudarlo; y mucho menos reconocer el sitio y observar cómo queda interrumpido y se eleva el alero en el paso de aquellos cuerpos avanzados, supliendo la mayor altura con arabescos de mal género y escudos de Carlos V. Bien sabemos que estas restauraciones forman la historia del monumento, pero en el supuesto de que ocurriese una indispensable restauración, optaríamos por el extremo de reproducir la primitiva figura graciosa, ligera y que guardaría la más completa unidad con el tono de aquella decoración, y abandonaríamos el sobrepuesto, agregación actual, de mal género, de peor efecto y que ha destruido completamente las primitivas formas y las bellas proporciones [...]”⁴¹⁵.

La intervención en esta cubierta es la de carácter más orientalista realizada en el conjunto, podríamos decir que fue un ejercicio de alhambrismo materializado en el objeto de inspiración de este estilo. Tuvo que ser retirada por Leopoldo Torres Balbás en el siglo XX (Fig. 53) .

También trabaja en la reposición de decoraciones de yeserías y de las *sebkas* dañadas por el apuntalado de madera que él sustituye por uno metálico menos invasivo. Además, realiza la reposición del zócalo de la sala de los Reyes con la nueva técnica del yeso coloreado a falta de artesanos cualificados y material para realizar los zócalos de azulejos,

Contreras. El trabajo de Pugnaire estuvo constantemente interferido por Rafael, con quien tenía muy mala relación, lo que redujo considerablemente su autonomía. En 1856 Pugnaire fue sustituido, y se nombró de manera breve como arquitecto a Ramón Soriano, quien era también comandante de la Alhambra desde 1856, y tras él se nombró como su sucesor al arquitecto Baltasar Romero. SERRANO ESPINOSA, Francisco Javier, “La familia Contreras (1824-1906): Ochenta años de intervenciones en el patrimonio hispanomusulmán y difusión del alhambrismo. Nuevas aportaciones en la línea de investigación” en *Las Actas del I Congreso Internacional de la Red Europea de Museos de Arte Islámico*, Granada, 2013, pp. 91-109, p. 100. Tras Soriano, se nombró como arquitecto a Baltasar Romero (1795-ca 1872) Baltasar Romero se había formado con su padre, el maestro de obras Antonio Romero, además de cursar cuatro años en la Escuela de Dibujo de Granada, donde recibió nociones de arquitectura. Obtuvo el grado de arquitecto en 1831. Romero ya había participado en las obras de la Alhambra, como en el Patio de los Leones con anterioridad. Una vez nombrado arquitecto, su libertad de trabajo fue muy limitada, completamente a la sombra de Rafael. RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, *La Alhambra y la Academia...*” *Op.cit.*, p. 86.

415 VALLADAR, Francisco de Paula, “La Alhambra hace más de 60 años” en *La Alhambra*, año XV, nº 343, 1921, pp. 313-316, p. 316.

Fig 53. *Patio de los Leones. Templete con la cubierta primitiva*, Manuel López Bueno (delineante) Leopoldo Torres Balbás, arquitecto conservador de la Alhambra. 1929. Colección del Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife ,APAG Colección de Planos P-000162

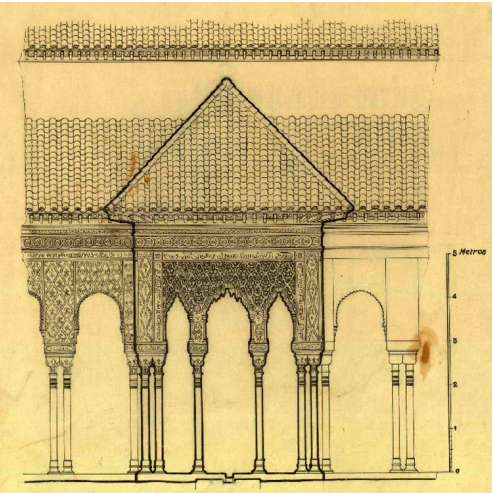


Fig. 53. *Patio de los Leones. Templete saliente con la restauración del siglo XIX*, Manuel López Bueno (delineante) Leopoldo Torres Balbás, arquitecto conservador de la Alhambra, 1929. Colección del Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife, APAG Colección de Planos P-000161.

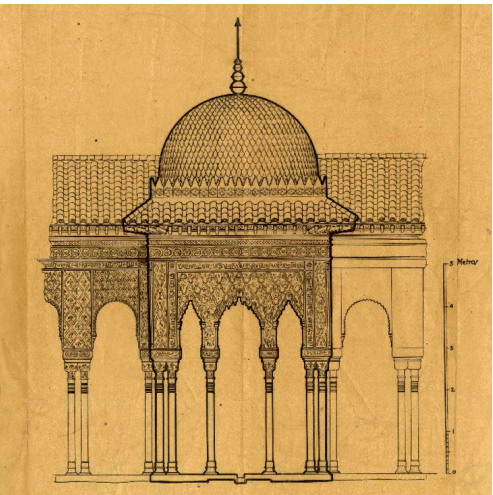
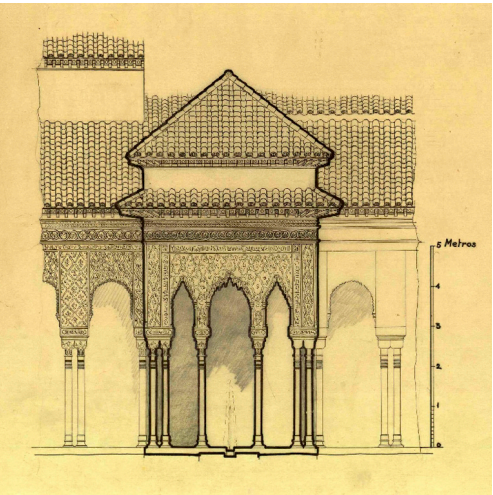


Fig. 53. *Patio de los Leones. Templete de poniente, propuesta de restauración*, Manuel López Bueno (delineante) Leopoldo Torres Balbás, arquitecto conservador de la Alhambra, 1929. Colección del Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife, APAG Colección de Planos P-000163.



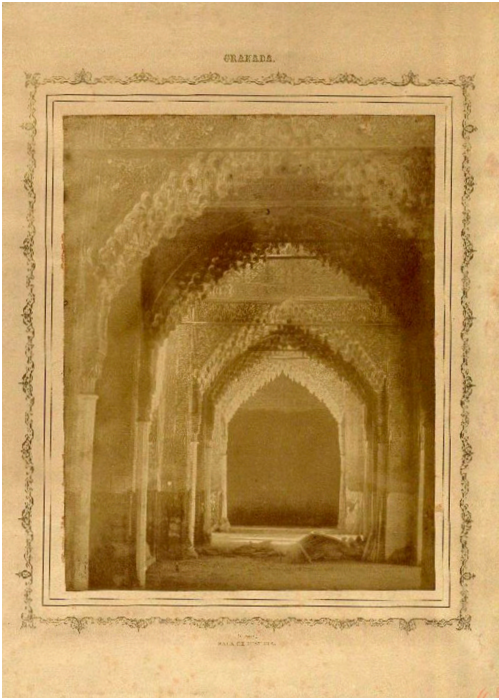


Fig. 54. Granada Alhambra. Sala de la Justicia, Joaquín Pedrosa, 1857. Vista interior de la sala de la Justicia en obras desde la entrada septentrional. Escaleras, escombros y maderos en el suelo. Colección del Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife, APAG Colección Fotográfica, F-13775

técnica que trataremos en el apartado correspondiente de este capítulo. Además, intervino en la techumbre de la sala de los Reyes y en la reposición de yeserías de todas las salas del palacio⁴¹⁶ (Fig. 54).

Los contactos de Rafael Contreras

Con la Revolución de 1868 y el destronamiento de Isabel II que tiene que exiliarse a Francia, empieza una nueva etapa para la Alhambra al pasar todas sus posesiones del Real Patrimonio a un Consejo de Administración y Conservación⁴¹⁷. La Alhambra pasa a ser entonces considerada exclusivamente un monumento artístico y en 1870 pasa a quedar adscrita al Ministerio de Fomento⁴¹⁸. En 1869, Rafael Contreras fue nombrado Director y Conservador de la Alhambra⁴¹⁹, con lo que se hizo con el total control de las obras. Fue un director de carácter despótico, tenía una fuerte personalidad, todas las decisiones debían serle consultadas, y ejercía un completo control sobre lo que pasaba en la Alhambra.

416 Recientemente Francisco Javier Serrano Espinosa ha realizado un valiosísimo recorrido por las restauraciones realizadas por Rafael Contreras en su tesis doctoral inédita, en la que dedica un amplio y completo capítulo a las intervenciones en el palacio de los Leones. SERRANO ESPINOSA, Francisco Javier, *Arquitectura y Restauración Arquitectónica...*Op.cit., pp. 207-299

417 VIÑES MILLET, Cristina “Sobre la vida interna ...” *Op.cit.*, p.52

418 RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, “La Alhambra y la Academia...”*Op.cit.*, p. 87.

419 AGP Fondo Personal Caja 2, Expediente 2.

Pronto pasó a inspeccionar también las intervenciones de otros profesionales, como las del arquitecto (el arquitecto Baltasar Romero debió estar por completo a sus órdenes) o los jardineros. Este control lo ejercía incluso durante los largos periodos que pasaba alejado de las obras, pues su verdadero interés era su carrera profesional fuera de la Alhambra, donde se forjó un nombre como importante personaje de la cultura granadina y española de la época, como veremos más adelante.

Entre su doble faceta de director de las obras de la Alhambra y artista del orientalismo granadino, Rafael le dio prioridad a la segunda desarrollando un prolífico negocio basado en dos campos: el de las reducciones a escala de la Alhambra y los vaciados, y el de la construcción de gabinetes árabes para palacios y residencias por toda Europa. Esta última faceta, le ofreció la oportunidad de viajar y hacerse famoso por todo el continente. Rafael llegó a ser vocal de la Comisión de Monumentos Histórico–Artísticos de Granada, miembro honorario del RIBA (*Royal Institute of British Architects*) de Londres, para cuyo puesto fue nominado por el artista Digby Wyatt, quien elogió su obra presentada a la Great Exhibition de Londres en 1851⁴²⁰. Así mismo fue miembro honorario de la Academia de Bellas Artes de Bélgica. En 1865 accedió como miembro a la Academia de Nobles Artes de Granada, en su sección de “ilustración y amor a las artes” con un discurso sobre la especialidad de la arquitectura árabe en España, y la influencia de este arte en los monumentos de Granada⁴²¹.

Pero su manera de actuar, y su preferencia por la fama sobre la correcta restauración de la Alhambra, llevaron a que se ganará muchas enemistades en el mundo de la cultura. Desde el inicio de su carrera, Rafael no contaba con la simpatía de un gran número de miembros de la Academia de Bellas Artes de San Fernando que ya eran contrarios a los trabajos de su padre, como el arquitecto Narciso Pascual y Colomer. Le pasaba lo mismo con algunos de los miembros de la Academia de Nobles Artes de Granada y con ciertos personajes de la Comisión Provincial de Monumentos, de la que él mismo llegó a ser miembro, y quienes criticaban sus largas ausencias de las restauraciones, y su poco rigor arqueológico⁴²².

420 ROSSER-OWEN, Mariam, “Coleccionar la Alhambra: Owen...” *Op.cit.*, p. 50.

421 RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, “La Alhambra y la Academia ...”*Op.cit.*, p.100.

422 A pesar de las críticas de ciertos compañeros de la Comisión provincial de Monumentos histórico artísticos, si que hubo ciertas voces que alabaron parte de su labor como restaurador, José de Castro y Orozco le agradece en la introducción a la memoria de las actas de trabajo de la Comisión su labor al intentar abrir un museo de la Alhambra (proyecto que no llegó a llevarse a cabo), por sus “incesantes reclamaciones para preservar de una ruina inminente las puertas de la Alhambra” y por haber realizado dibujos del conjunto, que se publicarán en Monumentos Arquitectónico de España, de la que hablaremos más adelante. CASTRO Y OROZCO, José de, *Memoria de las Actas y trabajos de la Comisión de Monumentos Histórico Artísticos de la provincia de Granada desde su instalación en 20 de mayo de 1866, hasta fin de 1867*, Granada, 1868, p. 2.

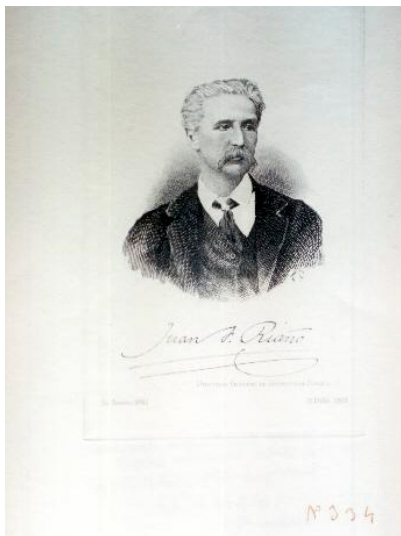


Fig. 55. Retrato de Juan Facundo Riaño, grabado de Tomás Aguirre Campuzano, 1896-97. Colección Museo de Bellas Artes de Córdoba, n° inv. CE0334G

Pero las voces de sus defensores fueron más fuertes. Voces que admiraban su talante y su tenacidad para conseguir devolver la Alhambra a su estado original. Así, el famoso periodista e investigador granadino, Francisco de Paula y Valladar (1852-1924) se refería al trabajo de Rafael de esta manera:

“Rafael Contreras no sólo salvó de la ruina el famoso palacio de los Alhamares; no sólo restituyó su carácter a aquellos edificios a los que la incultura había adosado tabiques, techos y paramentos que cubrían y ocultaban la verdadera forma arquitectónica y decorativa de patios, salas y galerías, sino que encauzó la opinión y destruyó cuento y consejas acerca del arte árabe en España, fijando sus verdaderos caracteres, especialmente en Córdoba, Sevilla y Granada”⁴²³.

Además, encontró un gran apoyo entre los miembros de la “Cuerda” granadina. Desde las primeras décadas del siglo XIX la vida intelectual y cultural granadina giraba en torno a sociedades herederas de las academias dieciochescas. Todas ellas eran de talante irónico y humorístico, y se juntaban periódicamente para debatir sobre literatura, arte, gastronomía y cultura en general. La Cuerda fue uno de los grupos más famosos, que estuvo activo entre 1850 y 1854. El nombre del grupo tiene su origen en las ‘cuerdas’ formadas por los ciudadanos liberales que los gobiernos conservadores mandaban a las posesiones españolas de Fernando Poo, por ello cada miembro se consideraba un ‘nudo’ de la cuerda⁴²⁴.

423 VALLADAR, Francisco de Paula, “Los Hombres de la ‘Cuerda’: Rafael Contreras. IV”, en *La Alhambra*, t. 25, n° 550, 1922, pp.81-83.

424 GALLEGO ROCA, Miguel, *La Cuerda Granadina, una sociedad literaria del postromanticismo*, Granada, 1991, p. 14.

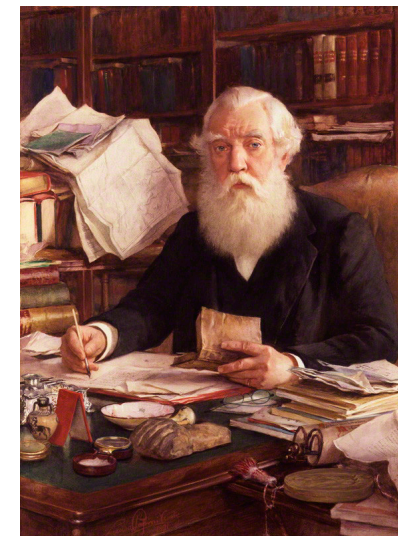


Fig. 56. Sir Austen Henry Layard, de Ludwig Johann Passini, acuarela, 1891, Colección National Portrait Gallery, London NPG 1797.

Entre los miembros de este grupo, o los “nudos” como ellos se referían a sí mismos, estaban algunos de los personajes más influyentes de la cultura granadina como el literato y periodista Pedro Antonio Alarcón⁴²⁵ (1833-1891), el barítono Jorge Ronconi (1812-1890) o el poeta Manuel Palacio (1832-1906).

Rafael era un miembro activo de este grupo, es más, muchas veces hizo de anfitrión de las reuniones invitando a los miembros a celebrarlas en la misma Alhambra. Dos de los personajes de la Cuerda que más influyeron en la carrera de Rafael fueron el arabista Juan Facundo Riaño (1828-1901) (Fig. 55), y el pintor y arquitecto ruso, conocido en Granada como Pablo Nottbeck (1802-1866).

Sabemos de su relación con Riaño, con quien se carteó de manera continua, especialmente en las décadas de 1870 y 1880, cuando Riaño fue por un tiempo el *referee* (o agente) del Museo South Kensington de Londres en España. Su relación con Riaño fue determinante para sus relaciones con Inglaterra. Riaño se había casado con Emilia, la hija de Pascual Gayangos (1809-1897), el gran arabista español del siglo XIX, que había vivido en Londres entre 1837 y 1843⁴²⁶ y había participado en la traducción de las inscripciones de la Alhambra que Jones incluyó en su *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*. Gayangos será también determinante para la fama de Contreras, como veremos

425 LARA RAMOS, Antonio, “Pedro Antonio de Alarcón y la Cuerda granadina”, en *Boletín de Estudios “Pedro Suárez”* n°4, 1991, pp. 31-39.

426 ÁLVAREZ MILLÁN, Cristina, “The life of Pascual Gayangos 1809-1897” in ÁLVAREZ MILLÁN, Cristina and HEIDE, Claudia (eds.), *Pascual Gayangos, a nineteenth-century Spanish arabist*, Edinburgh, 2008, pp. 3-24.

en el capítulo 3. Las medallas que consiguió en las exposiciones desde 1851 hasta 1889 mostrarán la fama que a partir de entonces su trabajo tuvo en Europa. Fue a través de Riaño también por quien pudo conocer a Jones. Aunque esta conexión jamás ha sido probada, es muy posible que coincidieran en algún momento, si bien en algunos de los viajes de Jones a España cuando Rafael era aún muy joven, o a través de Gayangos y Riaño. Lo que parece más evidente es que no debieron tener ninguna relación de amistad, ya que no poseemos ningún documento que pruebe dicha relación. Riaño también debió ayudarle para los encargos recibidos desde el Museo Arqueológico Nacional, dada la gran influencia que tenía este personaje en los asuntos de la cultura madrileña⁴²⁷.

También tuvo una buena relación con Sir Austen Henry Layard (1817-1894)⁴²⁸, quien fue embajador de Inglaterra en Madrid desde 1869 al 1877, y fue un apoyo fundamental para Contreras en su afán por atraer la atención de las autoridades españolas hacia la Alhambra (Fig. 56).

La relación entre Contreras y Layard no fue estrecha, pero sí muy importante para Rafael. La mayoría de comunicaciones que intercambiaron Layard y Rafael Contreras tuvieron lugar entre 1872 y 1873. La British Library en Londres conserva varias cartas inéditas escritas por Rafael, en el archivo personal de Layard, pero no se conservan sus respuestas, que se intuyen en las contestaciones del mismo Rafael. Es posible que se llegaran a conocer personalmente, pero desconocemos con certeza la ocasión. La mayoría de cartas que intercambian Layard y Contreras son peticiones del granadino al embajador. Todas están escritas en español (Layard hablaba perfecto castellano) y versan en temática. Una de las primeras cartas muestra el intento de Rafael Contreras por limpiar su nombre tras ser acusado por un tal “Sr. Enrique, el pintor” de intentar arrasar los árboles de la Alhambra. Rafael se defiende aludiendo que los árboles estaban infectados y ruega a Layard que “suspenda su juicio y recuerde un momento que yo he consagrado mi vida y mis sueños a la Alhambra, que la miro con más desinteresado cariño que Don Enrique como lo demuestran los 25 años de conservación permanente, y una mala inteligencia a propósito de este Sr. ha tratado de comprometer mi antigua posición en la Alhambra”⁴²⁹.

427 Sobre la importancia de Riaño en este ámbito: TRUSTED, Marjorie, “In all cases of difference adopt Signor Riaño’s view: Collecting Spanish decorative arts at the South Kensington in the late nineteenth century” in *Journal of the History of Collections*, vol 18, 2, 2006, pp. 225-236; LÓPEZ-OCÓN CABRERA, Leoncio, “El papel de Juan Facundo Riaño como inductor del proyecto cultural del Catálogo Monumental de España” en LÓPEZ-YARTO, A., et al (coords.), *El Catálogo Monumental de España (1900-1961): investigación, restauración y difusión*, Madrid, 2012, pp. 51-73

428 Layard fue un personaje muy importante de la cultura anglosajona. Además de su faceta política, también fue arqueólogo y excavó las ruinas de Nimrud (actual Irak)

429 BL, ANLL Add MS Folio 191. Granada a 6 febrero de 1872, s/f.

En las demás cartas, Contreras intenta que Layard interceda por sus contactos, a favor de su gestión y de la Alhambra ante el gobierno español. Uno de los aspectos en los que la intercesión del inglés será fundamental fue la venta y expropiación de las “casas árabes” de la Alhambra, aun en manos privadas. En febrero de 1872 Contreras se dirige a Layard sobre este asunto:

“Muy Señor mío y de toda mi consideración: como Usted tanto se interesa por estas preciosas antigüedades, que con tanta veneración y respecto conservamos La Comisión del Monumento y el que escribe, y como ya el verano anterior tuvo Usted la amabilidad de indicarme que si no se conseguía lo que pretendíamos con el Ministro de Hacienda para que las fincas de procedencia árabe que radican en este recinto, ni se vencieran ni se separaran de las otras que estaban hoy a cargo del ministerio de Fomento, conservadas por nosotros; he creído oportuno molestar su atención recordándole aquella galante promesa, para que, si le es posible, excite el ánimo del nuevo Ministro de Hacienda y Fomento para que se pongan de acuerdo y revisen el expediente formado desde hace dos años para que vuelva a conservarse por el Ministerio de Fomento exclusivamente todo lo que formaba la Alhambra cuando esta pertenecía al patrimonio de la corona. Cuando usted le habló al Sr. Moret sobre este asunto, conseguimos que viniera una orden mandando suspender la venta de alguno de estos monumentos [...]”⁴³⁰.

Finalmente, Layard consigue que se paren las ventas de casas en la Alhambra y Contreras le escribe agradecido: “gracias a su mediación se consiguió por fin el que la Alhambra volviera a poseer las fincas que trataban de venderse, y que tanto estas como el archivo me fueron entregadas para conservarse debidamente. Mucho ha hecho usted por la Alhambra, y yo solo puedo asegurar, que hasta que Usted tomó su ilustrada iniciativa no se consiguió este resultado tan importante⁴³¹”. Esta última carta también podría indicar que Layard y Contreras se conocieron personalmente. Contreras señala que “ya el verano anterior tuvo usted la amabilidad...”. De estas palabras se podría entender que se conocieron en el verano de 1871.

Sin duda Layard fue un influyente personaje en la vida de Rafael, que le abrió muchas puertas, y le facilitó su apoyo en asuntos tan importantes como la reputación del restaurador.

430 BL, ANLL, Ms 39000, folio 240. Granada 28 febrero 1872

431 BL, ANLL, *Sir Henry Layard papers*, vol LXXIII. *Correspondance*. Ms 39000-39007.

Así mismo, su relación con Nottbeck le llevó a colaborar con la construcción de uno de los interiores orientalistas en el Palacio de Wilhelmina en Rusia⁴³².

Pavel Karlovich Nottbeck había llegado a Granada hacia 1852 con el encargo de reproducir a escala los palacios de la Alhambra. La Academia de Bellas Artes de San Petesburgo le había enviado para comprar vaciados, libros y otro tipo de materiales que enriquecieran los fondos de esa institución. Nottbeck visitó el Pabellón Árabe de Aranjuez, donde quedó maravillado con la calidad y exactitud de sus decoraciones⁴³³.

Nottbeck fue muy famoso en Granada durante su estancia en la ciudad. Don José Castro y Serrano le describe en su libro *Cuadros Contemporáneos* de 1871 como “un hombre joven, alto, de figura distinguida, excesivamente rico y excesivamente generoso. Gastaba su fortuna con especial donaire entre artistas literatos y pobres”⁴³⁴, le describe como si fuera un personaje legendario, que se ganó grandes amistades entre los hombres de cultura granadinos, por su generosidad y su interés en las artes y la cultura de la ciudad.

Nottbeck y Contreras habían trabado amistad en las reuniones de la Cuerda, pero aun así Contreras se opuso a que Nottbeck sacara vaciados directos de la Alhambra y no fue autorizado⁴³⁵. Contreras le vendió los moldes que ya había realizado en su taller por la suma de 60,000 reales, un total de 16 moldes de paramentos, capiteles y arcos, así como doce modelos a escala reducida, que incluían los presentados en la exposición universal de París⁴³⁶. Gracias a Manuel Palacio se puede intuir que Contreras y Nottbeck trabajaron juntos en el taller pues éste cuenta cómo la Alhambra fue durante un tiempo escenario de las reuniones de los nudos, “gracias al acceso del que disponían”⁴³⁷. Además, Castro

y Serrano también relata las muchas fiestas que Nottbeck organizaba en los patios de la Alhambra, a los que tenía libre acceso, gracias a su amistad con Contreras⁴³⁸.

Rafael también consiguió ciertos adelantos administrativos como la expropiación de casas de los palacios nazaríes o la eliminación de los cargos de alcaide y gobernador, cesando así la custodia militar, ya que como él mismo indicó “no puede ponerse un monumento arqueológico de una índole tan especial bajo la dirección de ninguna personal extraña al arte”⁴³⁹. Si bien es verdad, que la desaparición de esta figura no hizo otra cosa que otorgarle aún más poder a él mismo.

A partir de la década de 1870

Desde 1875, y debido al mayor control que la Comisión Provincial de Monumentos fundada ese año, ejercía sobre las obras en la Alhambra, Contreras tiene muchos problemas para realizar su trabajo de restauración en la Alhambra que se ve numerosas veces frenado por la Comisión. Entonces decide consolidar su posición como director de las obras redactando un importante informe para la Comisión que titula “Sobre las reformas que deben introducirse en la Alhambra pasa su posible conservación”⁴⁴⁰. Este informe comienza con una breve historia de la Alhambra. Después enumera lo que él llama los “productos de la Alhambra”, que son susceptibles de ser incorporados a la caja de caudales. A continuación, habla sobre qué se puede hacer para la restauración y conservación del monumento, que según sus palabras “debería estar bajo un inmenso fanal de vidrio que la preservase hasta del contacto con el aire”. Destaca además la expropiación necesaria de muchas estancias y casas del recinto. Esta fue quizás una de las aportaciones más importantes de la administración de Rafael Contreras:

“La compra de cerca de cincuenta propiedades de menor y mayor cuantía, por cálculo que hemos hecho con datos parciales, no bajará de tres millones de reales, incluyendo las fincas que hay enclavadas en las Alamedas. Para derribar todas estas propiedades, aprovechar algunos restos antiguos que en ellas se descubran y reemplazarlas por jardines, bosques y paseos que el público pueda disfrutar”⁴⁴¹

Además, en este informe define cómo debe ser la restauración de la Alhambra. En estos párrafos ejerce una defensa a ultranza de su modelo de restauración adornista:

432 SERRANO ESPINOSA, Francisco Javier, *Arquitectura y Restauración Arquitectónica...Op.cit.*, pp.207-299

433 AGP Libro de Registro y protocolos de Aranjuez, L-256/c.

434 CASTRO Y SERRANO, José, *Cuadros Contemporáneos*, Madrid, 1871, p. 287.

435 Durante el periodo de Rafael Contreras como restaurador varios artistas y arquitectos solicitaron permiso para sacar vaciados de la Alhambra. En 1856, el Profesor Don Jerónimo de la Gándara (1825-77) catedrático de la Escuela de Arquitectura de Madrid, pidió permiso a Contreras para sacar vaciados de la Alhambra con motivos del viaje de los alumnos de la Escuela de Arquitectura para sacar dibujos y vaciados para generar la obra de “Monumentos Arquitectónicos de España”. Hablaremos en más profundidad de este tema en el capítulo 4 (ORTEGA VIDAL, Javier y SOBRINO GONZÁLEZ, Miguel, *Op.cit.*). Aunque en un primer momento se negó, es posible que más tarde sí se le permitiera sacar vaciados directos de la pared, y algunos artistas creen que éstos están hoy en día en la Escuela de Arquitectura de Madrid. La relación con este Académico madrileño fue buena, y años más tarde colaborarían en el proyecto de la Academia para realizar la publicación de los Monumentos Arquitectónicos de España. La misma cuestión le fue negada a la Escuela de Nobles Artes de Granada, quien pidió realizar vaciados con fines educativos.

436 SERRANO ESPINOSA, Francisco Javier, *Arquitectura y Restauraciones Arquitectónicas... Op cit*, p357

437 GALLEGO ROCA, Miguel, *Op. cit.*, p. 20

438 CASTRO Y SERRANO, José, *Cuadros...Op.cit.*, p. 289

439 Cif CALAMA RODRÍGUEZ, José María y GRACIANI GARCÍA, Amparo, *Op.cit.*, p.168.

440 AHA, C-8044/6, s/f.

441 *Ídem*.

“Los arabescos que visten esas paredes son el todo, se distribuyen por sí solos, se colocan sin relación con la pared ni sus entivaciones, se armonizan por sus tracerías exclusivamente, y nunca es la decoración parte integrante de la obra de fábrica, ésta no tiene ninguna importancia científica. Mientras esa decoración que viste los doce arcos están colgados de cuatro vigas informes, colocadas sobre puentes sobre sus cuatro delgadas columnas y preciosos calados llevan los intersticios e enjutas con figuras poligonales que nada tienen de relación con el citado esqueleto de vigas o carreras. La obra de fábrica de todo el Alcázar es un simple trabajo de albañilería, que obedece a las más sencillas y triviales reglas de construcción, mientras que en el ornato está todo, la tracería geométrica, la bóveda fingida, los arcos dobles y triples, el mosaico, la celosía persa, el ajimez, en fin, trabajos todos decorativos que hace mejor el escultor inspirado en ellos, que el razonador científico”⁴⁴².

Continúa su defensa del adornismo diciendo que:

“No hay otro sistema para conservar este singular monumento que el de subordinar todos los trabajos a la reparación e integridad de este ornato árabe, y de sus inscripciones a él entrelazados, y no hacer más obras constructivas que las que reclaman las afiligranadas vestiduras de sus paredes, porque de seguir el camino contrario se va indefectiblemente a hacer lo que ejecutaron los artistas del renacimiento, introduciendo apoyos y sostenes a la fábrica, que destruían los adornos árabes, y dando otro carácter menos mahometano a todo el edificio. Poco auxilio a la ciencia moderna tiene que pedir el Alcázar nazarita para sostenerse, y mucho ha de reclamar al criterio arqueológico y al sentimiento oriental, inspirándose en los medios prácticos de la época en que se construyó. Por eso repetiremos que la conservación y la restauración ha de ser primeramente escultórica y modeladora de su galano ropaje de ornato, y como auxiliar la parte científica de la arquitectura moderna, porque es todo decoración caprichosa obra exclusiva del adornista que tenga conocimiento en la epigrafía mahometana, y en la combinación de letras cúficas, karmáticas y africanos que religan a su tejido geométrico de cintas, tallos, sin semejanza a ninguna otra clase de ornamentación”

Con este elocuente y claro informe de intenciones, Contreras justifica y destaca sus estilos de restauración ante la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Granada liderada por Manuel Gómez Moreno. Además, este informe resume muy bien

442 Ídem.

los trabajos que ha realizado y que continuará realizando hasta su muerte como restaurador y conservador de la Alhambra, donde el ornato es claramente el protagonista. Debemos destacar que esta postura, si bien peligrosa por lo que conlleva el dejar de lado las obras estructurales, y por la peligrosidad de llevarla a cabo sin un previo estudio arqueológico exhaustivo, ayudó a la conservación del conjunto, que mejoró considerablemente su estado de ruina.

El rigor histórico-artístico de la Comisión era claramente antagonista con las ideas adornistas de Rafael, lo que le acarreará grandes problemas para proyectar sus intervenciones. La Comisión ejerció un gran proteccionismo respecto al edificio, definiendo la línea que debían seguir las intervenciones. La Comisión se fundó el 26 de marzo de 1866, y Rafael Contreras fue también miembro, por lo que muchas veces tuvo que poner a disposición de la comisión sus proyectos.

Dentro los trabajos que se llevaron a cabo en esta época encontramos en 1872 el descubrimiento del oratorio del Mexuar, del que solo se conocía el nicho del *mihrab*. La restauración del alero de la galería alta del pórtico sur de Comares, que se había hundido⁴⁴³. Así como las intervenciones para estabilización y reposición de yeserías de las torres de la Cautiva y de las Infantas⁴⁴⁴. También se lleva a cabo la restauración del patio de la Mezquita, o fachada de Comares.

Como parte de su labor como restaurador, Contreras desarrolló una faceta poco destacable como autor de diversas publicaciones de escaso impacto en general. Su obra más destacada fue: *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba: ó sea la Alhambra, el Alcázar y la Gran Mezquita de Occidente*, publicado en Madrid en 1878, que apareció en su primera edición tres años antes con un título diferente: *Del Arte Árabe en España, manifestado en Granada, Sevilla y Córdoba por los tres monumentos principales, la Alhambra, el Alcázar y la Gran Mezquita, apuntes arqueológicos*. También realizó diferentes artículos, muchos de ellos publicados en “El Arte en España, revista mensual de Arte y su Historia” o la revista “Museo Español de antigüedades”⁴⁴⁵

443 SERRANO ESPINOSA, Francisco Javier, *Arquitectura y Restauración Arquitectónica ...Op.cit.*, pp. 326-333.

444 AHA, Legajo 375, 1869 a 1881; AHA Libro 10 entero, 1869-1870 y AHA Legajo 346, 1882-1887, s/f.

445 Las publicaciones más relevantes de Rafael Contreras son las siguientes: *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba, ó sea, la Alhambra, el Alcázar y la Gran mezquita de Occidente*, Granda, 1878; “Memoria sobre la antigua forma de la Alhambra”, en *El Arte en España, revista mensual de Arte y su Historia*, tomo 7, Granada 1868, pp. 63-77; *Ligero estudio sobre las pinturas de la Alhambra*, Granada 1875; *Recuerdos de la dominación de los árabes en España*, Granada 1882. *Sobre la conservación de la Alhambra y la creación de un Museo Oriental*, Madrid, 1850 y “Las restauraciones de la Alhambra” en *El Liceo de Granada*, nº 12, Granada, 1870, pp. 177-181.

Además participó en la elaboración de la serie “Monumentos Arquitectónicos de España”⁴⁴⁶ dedicada a Granada. En ella realiza once dibujos de la Alhambra junto a su hermano Francisco y a petición de Jerónimo de Gándara, profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid y Académico de Academia de Bellas Artes de San Fernando. Aunque la mayoría de estos once dibujos están firmados por su hermano Francisco, en todos ellos se puede ver cierto grado de reconstitución de la imagen de los espacios representados en relación a su estado original, tal y como pasaba en sus restauraciones. Hablaremos de estos dibujos en el capítulo 4.

Sus contactos y la gran fama que consiguió con la construcción de los gabinetes árabes y el comercio de reproducciones hicieron que, a pesar de las críticas, se mantuviera en su puesto hasta 1888, cuando lo abandonó por su delicado estado de salud, dos años antes de su muerte.

Rafael Contreras muere en 1890. La revista “La Ilustración” le dedica un artículo el 20 de abril de 1890:

“Rafael Contreras, el inteligente restaurador de la Alhambra, ha muerto arrebatado por la rápida enfermedad; dentro de unos cuantos años, ¡qué digo dentro de unos cuantos años!...ahora mismo el país, [...] poco menos que ha dado el olvido al hombre que supo conservar y que casi subió a su primero y magnífico estado su monumento más grandioso, admiración de propios y de extraños.

Hace cuarenta años [...] hallábase la Alhambra hundida en el mayor abandono. Muchos de sus patios estaban blanqueados y cubiertas sus finísimas labores por una capa de cal; las torres de la Cautiva y de las Infantas servían de vivienda a tribus de gitanos, que vendían a los maestros de obras por cuatro o seis cuartos los primorosos azulejos de las paredes. Hoy, después de varios lustros de ímprobos trabajos, las torres citadas ofrecen su interior ideal con toda la encantadora frescura que si acabaran de construirse; apenas queda algún muro que conserve su cajabelgado: han desaparecido casi todas las huellas de las pasadas profanaciones, el salón de Embajadores y el patio de los Leones, ostentan sus alicatados y dibujos perfectamente limpios; el salón de Dos Hermanas, restaurado por completo, deslumbra la imaginación y ofusca los ojos con el tropel de colores diluidos en oro de su labor interminable henchida de una hermosura suprema, los baños, todo ha cambiado, todo se ofrece espléndido

446 Hablaremos de este encargo en el capítulo 4.

Fig. 57. Retrato Mariano Contreras (fotografía cedida por Carlos Sánchez).



y magnífico gracias al talento y al corazón del hombre que ha llevado a cabo tal odisea: Rafael Contreras, el alma de aquella obra Granadina”⁴⁴⁷.

Luis Seco de Lucena, también destaca la labor llevada a cabo por Contreras en la Alhambra recordando su figura al decir que “el gobierno le encomendó su custodia (de la Alhambra) desarrollar la iniciativa propagandista de Washington Irving, con toda amplitud que sus medios e inspiraciones le permitieron, como admirablemente lo hizo mereciendo la gratitud de España y de todos los países civilizados”⁴⁴⁸. Así mismo lo recuerda como “uno de los más sabios orientalistas nacionales y extranjeros y uno de los más ilustres hijos de Granada”⁴⁴⁹.

447 TASSO, Luis (ed.) *La Ilustración, revista Hispano-Americana*, 20 abril 1890, número 494. P.1.

448 SECO DE LUCENA, Luís, *Mis memorias de Granada 1857-1933*, Granada, 1941.p. 309.

449 *Ídem*.

2.4.3. Mariano Contreras

Desde la década de los ochenta su hijo **Mariano Contreras** (1852- 1912) se hacía cargo de las obras de arquitectura, y en 1888 se hizo con la dirección de todas las de la Alhambra, cargo que poseyó hasta 1907, cuando fue destituido, acabando así la supremacía de la saga Contreras⁴⁵⁰ (Fig. 57). Mariano Contreras nace en Granada el 23 de abril de 1852. Crece en la casa del Arquitecto junto a su familia, disfrutando del privilegio de vivir en la Alhambra y de conocer a los personajes ilustres que la visitaban y que se acercaban al taller de su padre. Realiza los estudios de arquitectura en Madrid graduándose en noviembre de 1880, en la Escuela superior de Arquitectura, pero poco queda de su paso por esta escuela, porque los archivos fueron destruidos por los bombardeos de la Guerra Civil. La primera mención de la participación de Mariano Contreras en los trabajos de restauración de la Alhambra fue en 1873 y la última en 1907⁴⁵¹. Este mismo año, tras cerrar la casa de la Alhambra y clausurar el taller, se casa con María Vasco y Fernández de Prada, viuda del tercer marqués de las Torres de Orán, residiendo en la casa palacio de la calle Buensuceso en Granada. Mariano muere el 30 de diciembre de 1912.

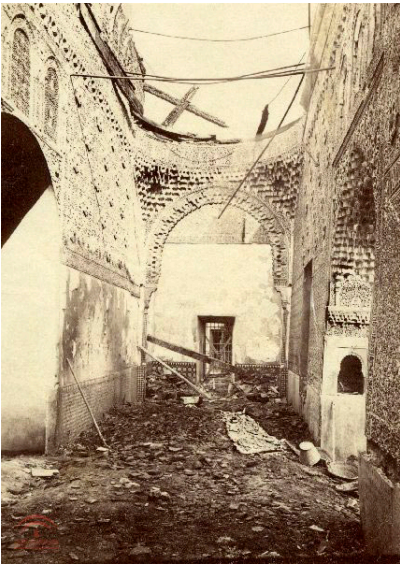
Con Mariano Contreras las intervenciones siguieron el mismo rumbo dedicado a los ornatos, aunque es verdad que era un gran interesado por la arqueología, lo que le llevaría a intensificar las excavaciones⁴⁵².

Bajo su dirección se excavó en el palacio de Carlos V en 1890, así como en la Rauda o en la Alcazaba. Estas últimas excavaciones le llevaron a descubrir la primitiva puerta del recinto militar y sus baños. Quizás el episodio más negro de su gobierno fue el incendio que se originó en la crujía norte del Patio de Arrayanes que destruyó casi por completo la Sala de la Barca el 15 de septiembre de 1890, año que debió ser nefasto para él, ya que también falleció su padre Rafael Contreras⁴⁵³ (Fig. 58). El incendio provoca la vinculación a las obras de la Alhambra del restaurador y arquitecto Ricardo Velázquez Bosco⁴⁵⁴ (1843-1923), quien está más interesado por la búsqueda de la veracidad arqueológica⁴⁵⁵, aunque

por esta época el director de las obras será Modesto Cendoya, quien había destituido a Mariano Contreras.

Tras la forzada salida de Mariano Contreras en 1907⁴⁵⁶ concluye la supremacía de la familia Contreras sobre las intervenciones de la Alhambra, acabándose también con las restauraciones adornistas, que tanto cambiaron la apariencia del monumento.

Fig. 58. Sala de la Barca después del incendio de finales del siglo XIX. Anónimo,1890. Colección del Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife, APAG Colección fotográfica, F-13116.



Con la llegada de Leopoldo Torr s Balbás (1888-1960) a la dirección de las obras de la Alhambra en 1923, una de las tareas a las que dedicar  a sus restauradores fue la de eliminar las falsas yeserías de Contreras y sus seguidores. Así lo haría por ejemplo en el oratorio del Partal⁴⁵⁷.

Si bien las intervenciones de la familia Contreras en la Alhambra fueron muy controvertidas, sus actuaciones se caracterizaron por varios criterios novedosos que han sido beneficiosos para el conjunto a largo plazo. Por un lado muestran un mayor respeto al edificio, tratando de mantenerlo en pie y conservar sus espacios, por otro lado comenzaron el proceso de expropiación de edificios⁴⁵⁸, para conseguir que todo el conjunto de la

450 ÁLVAREZ LOPERA, José, *Op.cit.*, p.35.

451 AHA Signatura antigua Libro 92, n  35, s/f.

452 Para más información sobre las intervenciones de Mariano Contreras ver: SERRANO ESPINOSA, Francisco Javier, *Arquitectura y Restauración Arquitectónica...Op.cit.* pp. 511-588.

453 Sobre el incendio véase: VALLADAR, Francisco de Paula, *El Incendio de la Alhambra*, Granada, 1890; GONÇALEZ ALCANTUD, Jose Antonio, "Catastrofe y rumor urbano...*Op.cit.*

454 CALAMA RODRÍGUEZ, José María y GRACIANI GARCÍA, Amparo, *Op.cit.*, p.169.

455 VELÁZQUEZ BOSCO, Ricardo, Informe emitido por el Arquitecto Inspector de la Alhambra en 1903. Madrid 24 junio 1903. *Informes acerca del estado de la Alhambra* pp.1-10. Tip. Noticiero granadino, Granada 1914.

456 GÁMIZ GORDO, Antonio, *Op.cit.*, p.192

457 NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. "Peripicias del Arte: pasión, locura y bandidaje" en *Descubrir el Arte* n  27, 2001, pp. 106-109.

458 Este fue un Proyecto en el que Rafael Contreras se involucró personalmente, como vemos en la correspondencia que previamente hemos mencionado con el Embajador de Gran Bret a en Madrid, Sir Henry

Alhambra dejara las manos privadas para poder ser patrimonio público y así contribuir a su conservación. Así mismo, muestra un interés por el estudio del edificio, si bien muchas de sus teorías son imprecisas o erróneas, lo cierto es que Rafael Contreras quiso entender la Alhambra. Y finalmente la gran labor de divulgación del monumento, no tanto por sus escritos, sino a través de sus contactos nacionales e internacionales⁴⁵⁹, y a través de la venta de vaciados y modelos arquitectónicos.

2.5. EL TALLER DE ARABESCOS DE LA ALHAMBRA.

Durante esta época casi la totalidad de las restauraciones estuvieron centradas en los grandes programas de decoración, ya que como hemos visto, la intención de Contreras era de ocuparse únicamente del ornato. Contreras dice que este tipo de trabajos dedicados a la ornamentación “no se habían dado antes, por ignorarse el procedimiento de ejecución con los moldes de arcilla”⁴⁶⁰. Se intervino en casi toda la superficie de los palacios, aunque las actuaciones más intensas fueron las que afectaron al palacio de los Leones, la sala de la Barca, y la sala de Camas del Baño Real de Comares.

El trabajo de reposición de las yeserías se remonta en la Alhambra a la época del gobernador Parejo. Sin embargo, tenemos muy pocos datos de este período, y carecemos de suficiente información como para desarrollar el funcionamiento de la red de artesanos del yeso que llevaban a cabo estas restauraciones.

Entre las pocas noticias que nos han llegado sobre los artesanos, encontramos por ejemplo que, en 1842, José Medina, que trabajaba por entonces con Contreras realizando molduras, pide a la intendencia continuar con su sueldo por sus trabajos en el “estuco incrustado”⁴⁶¹ del Palacio Árabe y de Puerta Elvira, bajo la supervisión de los Hermanos Contreras⁴⁶². Aparte de este dato, José Contreras pide varias veces en 1840, cuando remite

su presupuesto a la Intendencia General de la Real Casa y Patrimonio, contratar a personal específico que trabaje con el yeso en las intervenciones permanentes de restauración:

“Se está trabajando en la entrada del Palacio Árabe, realizando calzamientos en la parte interior de la Torre de Comares, la cortina de la muralla lindante a aquélla y el muro de sostenimiento sobre el que están formadas las galerías que conducen al Peinador de la Reina, y las columnatas de éste y sus galerías. Estas obras están presupuestadas en 110.399 reales más 24.000 reales por el coste necesario de dos lapidarios y tallistas de estuco”⁴⁶³.

Pero no mucho más se sabe de lo artesanos dedicados al yeso con anterioridad a la etapa de Rafael Contreras. Si nos consta que no hubo demasiado personal dedicado a las obras de restauración, lo que pudo estar condicionado por la falta de medios, que debió ser la causa principal de la escasez de personal en la Alhambra en estos momentos. Antes del nombramiento de Rafael Contreras como restaurador adornista seguramente hubo poco personal que tenía que cubrir varios oficios y no se especificaba los trabajos a los que se dedicaba cada uno, ya que estaban multi-empleados y no se llevaba un registro de cada cargo.

Para llevar a cabo el trabajo de restauración de elementos decorativos, Contreras pronto creó un taller de reproducciones y vaciados en la Alhambra, al que el propio Rafael se refiere como “taller de arabescos”⁴⁶⁴, que organizó por oficios. El taller se fundó en 1847 tras su nombramiento como restaurador adornista. Pero la gestación de este taller se produjo un año antes, y fue gracias a la inteligente intervención de su padre José Contreras quién escribió a la reina con estas palabras:

“[...] Conocido en todas partes del mundo es el palacio que dejó la dominación Árabe en Granada, y más envidiado todavía por ser único en su género y encerrar preciosidades artísticas que no podemos menos que contemplar con profunda admiración; a su consecuencia, innumerables extranjeros ávidos de gloria y conocedores de su incomparable mérito, se han apresurado siempre a llenar sus países de multitud de copias que de tal modo han hecho difundir su fama, que continuamente se ve llegar un crecido número de viajeros que devoran con ansiedad y entusiasmo la sorprendente perspectiva de sus formas, sus variados adornos, sus inimitables calados y esas cúpulas atrevidas e inesperadas, en fin, Señora, sobre los escasos restos de aquel lujo del arte, se sienten extasiados con la idea sublime de su primitivo esplendor y magnificencia. Los

Layard, y en su informe para la Comisión Provincial de Monumentos en 1875. BL ANLL, *Sir Henry Layard papers*

459 Discutiremos la participación de Rafael Contreras en las Exposiciones internacionales en el siguiente capítulo, relacionándolas con su labor como vaciador y creador de modelos a escala.

460 CONTRERAS, Rafael, *Estudio descriptivo de los monumentos...Op.cit.*, p.207.

461 Estuco incrustado es la técnica por la que se reproducen por vaciado las decoraciones y después se colocan (“incrustan”) en la pared para crear la red de decoraciones que la cubren.

462 AHA, Legajo 228, 20.21. abril, Madrid, s/f, 1843: “Con orden del 16 de marzo de 1842 se remite la remesa endosada a favor del Banco de San Fernando a los Señores Contreras, hermanos, de esta ciudad, la asignación respectiva de 10.000 reales al mes, para la continuación de las obras”.

463 AHA, Legajo L-228, 1840 s/f.

464 *Ídem*.

españoles en tanto se han mantenido sordos a aquellas exclamaciones, han visto multiplicar los diseños bajo las prensas litográficas y España hoy se encuentra inundada de ellos por unas manos extrañas; en medio de esta quietud, cuanto más palpable se hacía nuestro descuido, un español se ha adelantado a ello, ha estudiado aquel tesoro artístico, se ha penetrado de su particular invención y hoy eleva sus adelantos a la benévola consideración de V.M. El hijo mayor del mencionado Arquitecto (José Contreras), Don Rafael, hace la regeneración de aquel pensamiento árabe y su familia le sigue a ello bajo los consejos facultativos de su padre. Pero en medio de este triunfo puramente español, confesado por todos a la vista de sus copiados relieves, no sólo ejecutados bajo aquel tamaño, sino en diferentes escalas; cuando lo invitan a que tome su vuelo a países extraños donde tengan que ejecutar un estilo que sólo V.M.: puede ostentar con orgullo, no queda otro amparo al regenerador, que acudir a los pies del trono, rogando una mirada protectora. En tal atención:

Suplica a V.M. se depare esa aureola de bondad que le cerca, si son dignos de embellecer su augusto reinado los adelantos expuestos, que si tal los conceptúa V.M. el referido regenerador está pronto a someter a su elevado conocimiento cuanto exija sobre este nuevo estilo, pasando tan luego como lo mande V.M. con uno o dos pequeños fragmentos copias en miniatura de parte del edificio, con sus exactas inscripciones y adornos tallados sobre el mismo material de su construcción en grande, formará enseguida los proyectos de la estancia arreglados al destino que tenga a bien dedicarlos V.M., y se obliga en fin a establecer desde luego un taller para la ejecución de sus adornos, ayudado en sus minuciosos trabajos por sus dos hijos (hijos de José Contreras) Don José (Marcelo) y Don Francisco, los que para ello tienen adquiridos la práctica y conocimientos suficientes; de manera que como es una sola familia la que posee estos conocimientos, se comprometen a ejecutarlos en servicio de V.M. por la módica pensión de 24 reales cada persona, además de los auxilios que necesiten, pues con respecto a su hijo mayor ya mencionado (Rafael), con más adelanto y que domina este género de arquitectura hasta un término no conocido, y que su espíritu es el de perpetuar esa invención magnífica que pavonea la Alhambra, en los palacios de su augusta Reina, dedicando su imagen en la creación de este género de estancias incomparables en su belleza oriental, trabajará contento bajo cualquier recompensa que tenga a bien destinarlo V. M.”⁴⁶⁵.

465 AGP Fondo personal, caja 16808, expediente 2, s/f.



Fig. 59. Casas de la Rauda donde algunos autores creen que se localizó el primer taller de vaciados en la Alhambra. (fotografía cedida por Carlos Sánchez)

Esta carta fue enviada por José Contreras a la atención de la reina Isabel II el 12 de enero de 1846, y resume muy bien la ambición de la familia Contreras por dominar los trabajos en la Alhambra y por poseer su favor. También es interesante como se entrevé la popularidad de la Alhambra en aquel momento entre los viajeros, y cómo en España se había dejado de lado. José Contreras implora a la reina con una llamada al patriotismo pues, según su padre, Contreras es el único español capaz de recuperar el esplendor del palacio nazarí. Es más, en esta carta se dirige a él como “el regenerador”, que ha rechazado ofertas de trabajo del extranjero, porque es un “buen español”. Así mismo intenta mostrar que la Alhambra es el monumento español absoluto, al que la corona debe prestar la máxima atención, o se perderá ante los extranjeros que la reclaman como suya en sus fantasías románticas.

Se puede percibir en sus palabras cómo el plan era también desde un principio dedicarse al trabajo de las reducciones a escala, es más se ofrece a enviar dos modelos en miniatura a la reina, para que pueda entender el trabajo que están llevando a cabo. Contreras y sus hermanos ya estaban por aquel entonces trabajando en la maqueta de la sala de Dos

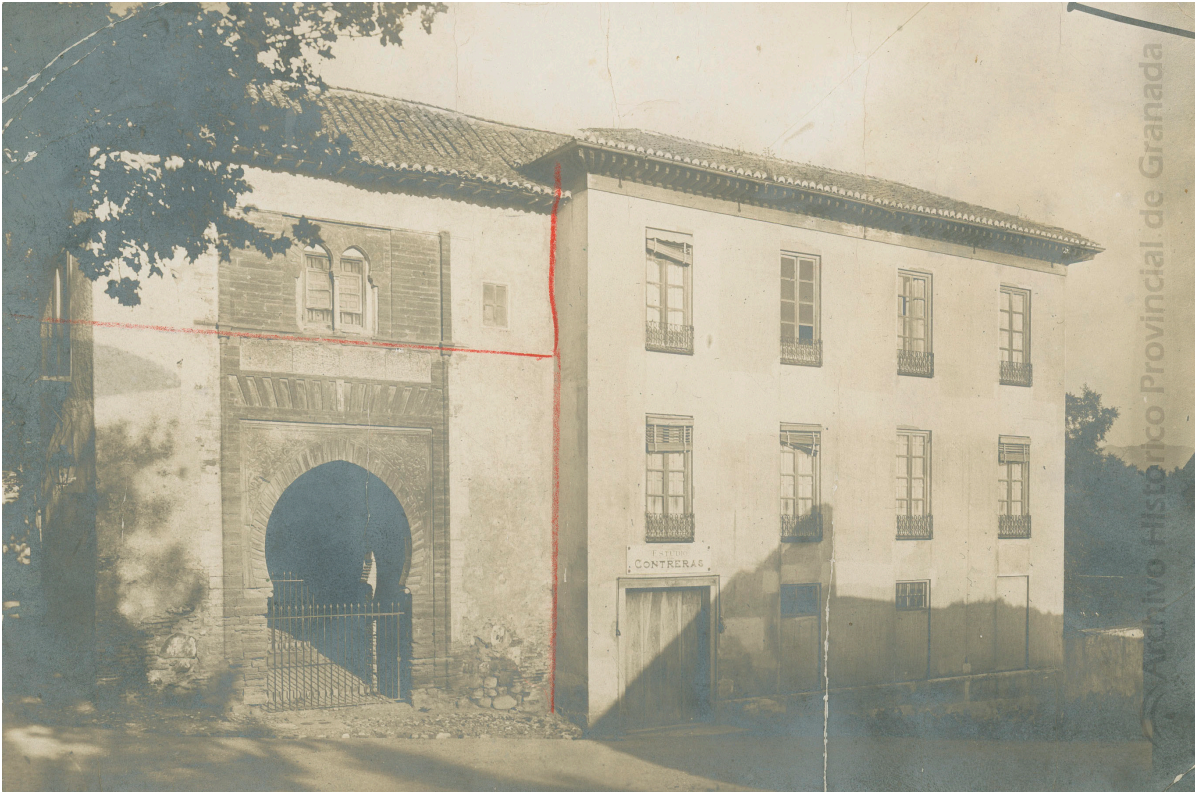


Fig. 60. Puerta del Vino en la Alhambra de Granada, autor desconocido. Circa 1900. Colección Archivo Provincial de Granada F-00223. En esta fotografía se ve la fachada de la Puerta del Vino y la casa anexa con el anuncio “Estudio Contreras”.
Hermanas, y será al año siguiente, cuando el “plan” finalice, con el beneplácito de la reina para formar el taller, y el nombramiento de Contreras como restaurador adornista.

No está muy claro dónde estuvo el primer taller de vaciados de la Alhambra. Sabemos por Alejandro Dumas, que en 1846, cuando vio la maqueta de la sala de Dos Hermanas realizada por Rafael Contreras y sus hermanos, lo hizo en la casa de la Calle Ancha de la Virgen⁴⁶⁶, en el barrio granadino del Realejo, donde residía entonces la familia, y donde quizás también se dieron los primeros ensayos de los trabajos de reproducción.

Por otro lado, los Contreras pasaron a habitar una de las casas que había entre la *qubba* de la Rauda y la iglesia de Santa María cuando se mudaron a la Alhambra⁴⁶⁷ (Fig. 59). No sabemos con certeza si el primer taller en la Alhambra debió encontrarse allí, tras el nombramiento de Contreras como restaurador adornista, pero de ser así no habría durado demasiado en este enclave por las dimensiones de las casas, ya que un taller propiamente

466 DUMAS, Alexandre, *De Paris à...Op.cit.*, p. 93
467 SERRANO ESPINOSA, Francisco Javier, *Arquitectura y Restauración Arquitectónica...Op.cit.*, pp. 428-429

dicho necesitaba un espacio más grande, con una fácil salida y entrada para transportar los vaciados, y con buen acceso al agua.

En 1855 Contreras informa que se ha “convenido trasladar el taller de arabescos a las galerías altas del patio del estanque, se hace por lo tanto necesario habilitarlo haciendo tres puertas nuevas, baldosando un trozo de suelo que se encuentra sin solerías, recorriendo su escalera que se encuentra hoy en sólo el esqueleto de madera, y fabricando un rompimiento que cae a uno de los alhamíes de la sala de Camas”⁴⁶⁸. Los Contreras habitaron también la llamada casa del Arquitecto, pegada a la puerta del Vino, dónde seguramente mostrarían las reproducciones que realizaban para su negocio privado (Fig. 60).

El taller se mantuvo activo hasta 1907 cuando Mariano Contreras fue destituido como Director de las obras de la Alhambra y las actuaciones tomaron una dirección encaminada a la restauración moderna, alejándose del adornismo.

En un primer momento, el taller estaba formado por Contreras, restaurador adornista y director del taller, varios “arabesqueros”⁴⁶⁹ o formadores de arabescos como también se les conocía, y los ayudantes confinados.

Más adelante se les une la figura del vaciador y del ayudante “pastero” encargado de realizar la mezcla de la pasta de yeso utilizada para vaciar; éste era por lo general un confinado o preso. La tendencia a utilizar confinados para los trabajos de restauración y conservación de la Alhambra fue una costumbre impulsada por el Gobernador Sales Serna para abaratar costes⁴⁷⁰. Contreras se quejó repetidas veces de la inconveniencia de las continuas rotaciones de los confinados, ya que debía formarles cada vez y no era fácil hacerlo si cada poco tiempo cambiaban de destino.

Aunque José Contreras describe en su carta a la reina cómo sus tres hijos trabajarían en el taller, tras el estudio detenido de los libros de cuentas y memorias de restauración en el Archivo Histórico del Patronato de la Alhambra y el Generalife, hemos comprobado con

468 AHA Legajo 203-2, 1856, (1840-57), s/f.
469 Toda esta infomación ha sido elaborada tras el exhaustivo análisis de los legajos referentes a las obras de restauración y conservación, libros de cuentas, y correspondencia entre 1847 y 1907 en el Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife.
470 AHA Libro 2 s/f..



Fig. 61. Granada (Alhambra) Patio de los Leones. Joaquín Pedrosa 1857. Colección del Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife, APAG Colección fotográfica F-05686. Algunos autores creen que este es un retrato de algunos de los miembros de la familia Contreras. Francisco Serrano Espinosa cree que de izquierda a derecha Francisco Contreras, Rafael Contreras, José Contreras, Ana Muñoz y José Marcelo Contreras.

curiosidad cómo los nombres de José Marcelo Contreras⁴⁷¹ y Francisco Contreras⁴⁷² no

471 Poseemos más información de José Marcelo, quien llegó a ser un popular pintor. José Marcelo Contreras nació el 16 de enero de 1827 en Granada. Inició la carrera de comercio, pero su pasión por el dibujo fue tal, que pronto la abandonó para ingresar en el estudio del pintor Don Francisco Enríquez y más tarde en la Academia de Nobles Artes de Granada, de la que fue nombrado Teniente-Director honorario. El mismo año que Rafael era nombrado restaurador adornista en 1847. José Marcelo se marchó a Madrid a perfeccionar su carrera e ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde tuvo profesores como Federico Madrazo o Juan Rivera. En 1854 se mudó a Córdoba donde fue nombrado Director del Museo Provincial y llevó a cabo los primeros catálogos de obras del museo. En 1860 opositó a la cátedra de colorido y composición para la Academia de Bellas Artes de Cádiz, que consiguió, mudándose a la ciudad poco después. En 1863 se trasladó a la Academia de Bellas Artes de Valencia donde ocupó la misma cátedra que en Cádiz. Fue en valencia donde más éxitos cosechó como pintor, y donde más famosos se hicieron sus cuadros. En 1865 murió su esposa Doña Francisca Vélchez con quien se había casado en 1859, y entonces decidió mudarse a Madrid, donde permaneció hasta su muerte y donde desarrolló su carrera como pintor y decorador. OSORIO Y BERNARD, Manuel, *Op.cit.*, pp. 163 y 164

472 Menos sabemos de la vida de Francisco Contreras. Francisco Antonio fue restaurador de los Alcázares de Sevilla desde 1869 hasta al menos febrero de 1874 aunque no se nombró a nadie nuevo hasta 1876. Todos estos años trabajó en Sevilla sin ninguna retribución debido a la difícil situación que pasaba el país con la marcha de Isabel II. La autora M^a Rosario Chávez González que ha trabajado sobre las restauraciones en los Alcázares en el siglo XIX comenta como los trabajos de Francisco se centraron más en los aspectos decorativos que en lo estructural. Una de sus intervenciones más desafortunadas es la propuesta de la apertura de la puerta frontal en el vestíbulo de los Alcázares, que parte de su profundo desconocimiento de a articulación de los espacios en la arquitectura musulmana. Sabemos que en Sevilla se llevaron a cabo el mismo tipo de restauraciones adornistas que se dieron en la Alhambra, es más, se conserva un documento en el archivo de la Alhambra que certifica cómo ya en 1848 se remitieron varias molduras árabes al Alcázar para actuar como modelos para la restauración. En una comunicación entre el personal del Alcázar de Sevilla y el gobernador de la Alhambra el 3 de enero de 1848 se manifiesta: "Tengo el gusto de comunicarle que las Galeras de Manuel Huete trajeron una cajonera con tres molduras árabes estampadas del original para cuya obra se comisionó al arquitecto de ese Real Sitio D. Salvador Amador, que me habían sido mandadas desde esa administración".

aparecen en ningún documento (Fig. 61). Es posible que colaboraran con su padre, como se deja entrever en la carta anteriormente expuesta, pero lo cierto es que no se conoce en qué otros proyectos trabajaron. Lo más probable es que lo hicieran con más frecuencia en el taller privado que poseía la familia para la realización de reducciones a escala y las reproducciones para los gabinetes árabes⁴⁷³.

Los dos hermanos debieron colaborar en la primera etapa del taller, luego ambos, especialmente José Marcelo, siguieron con sus vidas alejados de Granada y de la actividad restauradora de su hermano en Granada.

Aparte de la intervención temprana de sus hermanos, muy poco se sabe de los otros artesanos que trabajaron en el taller de arabescos a lo largo de su historia. No es de extrañar que la información sobre el personal del taller sea muy escasa. Si hay un rasgo que caracteriza la etapa de Rafael Contreras como restaurador es la falta de información, sobre todo en lo relacionado con el personal. En muy pocas ocasiones especifica quién ha realizado los trabajos, y se adjudica autorías que no le correspondían. Su intento por borrar a los artífices de las obras estaba incentivado por su afán de protagonismo. De este modo, es muy complicado trazar un estudio profundo de la red de artesanos que trabajaron con él. Aún así, se conserva cierta información, sobre todo gracias a los libros de cuentas del taller, donde en ocasiones se señala el trabajo concreto realizado por cada artesano en sus pagarés, o en otras memorias de trabajo, que nos ayudarán en este cometido.

2.5.1. Organización del taller

El taller estaba formado por un reducido número de artesanos que se dividían por oficios. Dirigido por Rafael Contreras⁴⁷⁴ primero y por Mariano Contreras en los últimos años de su funcionamiento, el taller estaba al servicio de las labores dedicadas a la restauración de las decoraciones de la Alhambra. Durante sus casi sesenta años de historia, el personal necesario no varió demasiado.

Por lo general, había uno o dos **oficiales formadores**⁴⁷⁵ de arabescos o adornistas. Entendemos que estos formadores se dedicaban al primer paso del trabajo en el taller,

AHA Legajo 236-8, s/f 1848-1857. Francisco llegará a ser también restaurador de Museo Arqueológico Nacional de Madrid, para el que realizó varias maquetas arquitectónicas como veremos

473 AHA, Legajo 236-8. 1848-1857 s/f.

474 Recordemos que durante el breve período que Rafael Contreras pasó en Aranjuez, el taller y las obras estuvieron dirigida por su tío Francisco.

475 Los términos que utilizamos en esta investigación como "oficiales formadores", "vaciadores", "tallistas", "pasteros", "arabesqueros", son términos utilizados en esta época. Véase, por ejemplo: AHA Legajo 295-1:

el vaciado por medio del apretón de barro y la posterior talla y retoque de elementos decorativos para sacar el original del que después se realizarían las sucesivas copias. Los oficiales tenían un rango superior y, por lo general, cobraban un sueldo mayor. La mayoría de los oficiales formadores que trabajaron en el taller se habían formado en la Escuela de la Academia de Nobles Artes de Granada⁴⁷⁶ en dibujo, delineado, vaciado, modelado etc. Estos artesanos no eran simples peones, eran personas educadas desde su infancia en las artes. Este puesto era de gran responsabilidad, donde la minuciosidad y la perfección eran imprescindibles para conseguir el mejor acabado.

Por otro lado, se encuentran también en los trabajos del taller a los **vaciadores**. En muchas ocasiones los oficiales formadores realizaban igualmente esta labor. Los vaciadores se dedicaban a vaciar de los moldes las planchas con decoraciones que después se colocarían en la pared. Esta tarea no es tan complicada como la de los formadores de arabescos, ya que los vaciadores no tendrían que retocar y perfeccionar el modelo.

Otra importante figura era la de **tallista**. Por lo general era un carpintero que intervenía en los vaciados tallando las decoraciones en madera necesarias. Algunos tallistas también realizaban ornamentos en yeso. Por lo que comprobamos que la talla directa estaba presente en la elaboración de vaciados.

Así mismo había otro tipo de trabajadores de rango inferior, como los **peones o “pasteros”** (el artesano que preparaba la mezcla para el yeso pasta). Muchas veces éstos eran confinados, aunque en algunas ocasiones encontramos actuando a jóvenes aprendices de la Escuela de Nobles Artes que en ocasiones eran hijos de los oficiales formadores o vaciadores, pues el trabajo en taller era un oficio que aún se pasaba de padres a hijos, como se venía haciendo desde el medievo.

Por último, el taller disponía de varios **pintores**, contratados por jornal, cuando eran necesarios para pintar las decoraciones.

Por lo general los tallistas y los pintores eran los que más reales recibían por jornal, entre 15 y 16 reales al día. Después estaban los oficiales formadores de arabescos que cobraban

entre 9 y 11 reales, los vaciadores, que recibían 8 o 9 reales, los ayudantes 7, los peones entre 5 o 6 y por último los confinados, que recibían entre 2 y 3 reales por jornada⁴⁷⁷.

A partir de 1860 el personal del taller de arabescos aumenta debido a la demanda generada por la cantidad de intervenciones que se estaban llevando a cabo. En una carta del administrador al Real Patrimonio en diciembre de 1860 se informa de la “anexión de cuatro componentes para auxiliar en los trabajos (...) por lo que se ven los grandes beneficios de esta medida”⁴⁷⁸.

2.5.2. Principales vaciadores, adornistas y oficiales formadores de arabescos.

En sus inicios, el taller debió contar con poco personal fijo, seguramente los hermanos Contreras y algún confinado. Sin embargo, se contrataba de manera externa al oficial formador de vaciados, al que se le pagaba por jornales. El primer oficial formador del que tenemos noticia en la etapa de Rafael Contreras es **Tomás Pérez**.

Se sabe muy poco sobre la figura de Pérez. Sin duda alguna, y simplemente basándonos en los trabajos que realizó, podemos afirmar que fue un magnífico artesano, versado en muchas facetas del trabajo artesanal requerido para las restauraciones del conjunto nazarí. Aparece en la Alhambra como tallista de madera, formador de arabescos, vaciador y hasta como pintor⁴⁷⁹.

Creemos que entró a trabajar en la Alhambra antes de la creación del taller, y debido a que se conserva poca información sobre los trabajadores de yeserías antes de esta fecha, no conocemos a ciencia cierta cuándo comenzó a colaborar en las labores de restauración. Es posible que lo hiciera bastante joven, de adolescente, práctica común entre los artesanos de la época, cuando era habitual que los niños entraran como aprendices a partir de los 10 años. Pérez debía tener la misma edad que Rafael Contreras, o quizás un poco más joven.

Una vez creado el taller, Pérez participó en las restauraciones de manera muy activa bajo la dirección de Francisco Contreras adquiriendo un papel relevante, hasta la llegada de Rafael de su estancia en Madrid para realizar el Gabinete de Aranjuez. En 1849 podemos encontrarle repetidamente como vaciador adornista en la sala de Camas del Baño de Comares. Esta sala es precisamente la estancia en la que más actuó durante su carrera en

Cuentas de la Alhambra 1849.
476 En las Actas y cuadernos de matriculación de la Escuela de Bellas Artes de Granada (éstos se conservan hoy en su mayoría en la Escuela de Artes de Granada, Calle Gracia 4, 18002, Granada) encontramos los nombres de la mayoría de los principales trabajadores del taller, la mayoría de ellos son también nombrados como merecedores de premios extraordinarios por sus labores académicas, lo que hace indicar que Rafael Contreras era cauto y demandaba los mejores trabajadores para las restauraciones.

477 AHA Legajo 300-1-2-3: 1852-54, s/f.
478 AHA, Caja 21, correspondencia, 1860 s/f.
479 AHA, Legajo 300-1-2-3. 1852-54 s/f..



Fig. 62. Estrellas talladas en madera realizadas por Tomás Pérez para la sala de Camas del Baño Real de Comares, 1852. Fotografía Ramón Rubio Domene.

la Alhambra. Además, intervino como vaciador en el Patio de los Leones, en el Patio de Arrayanes y la Torre de Comares⁴⁸⁰.

Es quizás de los trabajos que llevó a cabo como tallista de los que más constancia tenemos. Por ejemplo, lo encontramos tallando las estrellas de madera para los techos de la Sala de Camas en 1852 (Fig. 62), o tres planchas de madera con arabescos para la decoración de las tribunas de la galería alta de la misma sala de Camas⁴⁸¹. Además en 1854 se le paga el jornal por los 65 días que invirtió en “tallar un capitel y otras piezas de modelos y columnas de la galería del patio del Estanque (patio de Arrayanes)”⁴⁸² que se mandaron a la Real Casa como muestra las restauraciones efectuadas en ese espacio. Debió ser durante la etapa de colaboración con Francisco Contreras entre, 1849 y 1851, cuando realizó el

480 AHA Legajo 300-1-2-3, 1852-54, AHA Legajo 163-15, 1856 s/f.

481 AHA Legajo 300-1 s/f.

482 AHA Legajo 300-3 s/f.

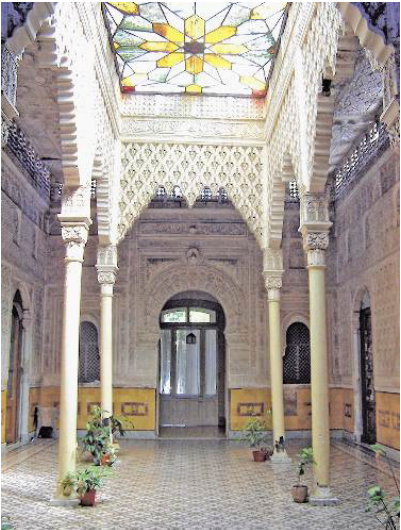


Fig. 63. Patio alhambresco en el interior de Casa Arana en La Plata, Buenos Aires, cuyos vaciados fueron realizados por Ángel Pérez Muñoz.

modelo a escala de uno de los lienzos de la sala de Dos Hermanas que más tarde se mandó para formar parte del patio árabe del Museo Arqueológico Nacional⁴⁸³.

A partir de 1859 su nombre deja de estar ligado a la Alhambra. Es probable que su relación con Rafael Contreras no fuera demasiado buena ya que Pérez era un gran artesano, y Contreras no debió ver con buenos ojos a alguien que pudiera hacerle sombra, lo que pudo influir en su prematura marcha del taller. Al final de sus días le encontramos habitando la casa número 30 de la calle Gomérez⁴⁸⁴, dónde casualmente se encontraría también uno de los talleres de modelos a escala de la Alhambra más famosos y directa competencia del de Contreras, el de Diego Fernández Castro.

Además, su hijo Ángel Pérez Muñoz fue también un importante artesano del yeso. Nos consta que Ángel Pérez se formó en la Escuela de Nobles Artes de Granada en 1861⁴⁸⁵, aunque seguramente aprendería el oficio con su padre. No podemos precisar cuándo, pero debió viajar a Argentina para realizar un interior alhambrista, la Casa Arana de la Plata, en Buenos Aires. El patio interior de esta casa reproduce motivos de la Alhambra, y según los archivos de la casa, se compraron los moldes en Granada en 1888 e ingresaron en Argentina en 1889 para ser colocados en la casa sólo un año después por Ángel Pérez y su equipo⁴⁸⁶ (Fig. 63).

483 Hablaremos en detalle de este proyecto en el último capítulo.

484 MORELL GÓMEZ, Manuel, *Op.cit.*, p. 158.

485 AEAOGA, Libros de matriculaciones años 1860-1861 s/f.

486 VITALONE, Cristina y TRAVERSA, Luis Pascual, “Un “Patio Nazarí” en la Ciudad de La Plata, Argentina”, en *E-rph. Revista electrónica de Patrimonio histórico*, junio, 2008, pp. 82-97.

En los primeros años del taller aparecen también otros vaciadores trabajando de manera intermitente, como **Juan de Sola** o **Juan Marín**, que figuran en las cuentas de la Alhambra reflejados en las labores de colocación de placas de arabescos en la sala de Abencerrajes en 1850⁴⁸⁷. Un año más tarde encontramos un interesante personaje interviniendo en la reposición de arabescos de la misma sala, **Miguel Marín**, que ejerce como vaciador adornista, realizando 370 piezas para reponer los adornos de la sala de Abencerrajes⁴⁸⁸. Marín era profesor de modelado y vaciado de la Academia de Nobles Artes de Granada desde 1850. En los archivos de la Alhambra hay varios documentos que arrojan un poco de luz sobre su figura. En marzo de 1850, cuando Contreras se encontraba aún en Aranjuez, se remiten desde la Alhambra a la Casa Real una muestra de las obras de reposición de yeserías que se estaban realizando en la sala de Abencerrajes, esta muestra constaba de “dos cuadros de cinco cuartas de lado, el uno en blanco y el otro pintado con el mismo adorno y colorido que usaban los árabes, cuyo autor es D. Miguel Marín”⁴⁸⁹.

Marín debía ser un gran artesano, conocedor de las técnicas de trabajo del yeso. En esta misma carta se explica la técnica que ha utilizado en dichas intervenciones: “Al método lento y costoso de vaciar con barro estas obras de estuco se ha sustituido el procedimiento de los moldes elásticos que proporciona considerables ventajas en la economía y perfección de la mano de obra cuyo secreto sólo conoce en Granada el mismo D. Miguel Marín”⁴⁹⁰. Es interesante cómo Marín habla de una de las técnicas que se utilizaría más adelante para sacar vaciados a base de moldes de gelatinas, aspecto que trataremos más adelante.

Es posible que Marín tampoco tuviera una buena relación con Contreras. Sólo trabajó en la Alhambra en el periodo en el que éste estuvo en Aranjuez. Además, debemos tener en cuenta que estos modelos son enviados por el gobernador Francisco de Sales Serna, quien, como hemos visto anteriormente, estaba enemistado con Rafael Contreras. Sales Serna concluye su comunicación a Casa Real diciendo “parece que las paredes del Gabinete árabe construido en el Palacio del Real sitio de Aranjuez tienen un dibujo exactamente igual al de los referidos cuadros, por haberle copiado su constructor Rafael Contreras de la Sala de Abencerrajes, y esta casual conformidad proporcionará también a V.M. la oportunidad de comparar ambos trabajos”⁴⁹¹. Es bastante evidente que Sales Serna quería demostrar que Contreras era prescindible y que había otros artesanos mejor cualificados para este

487 AHA Legajo 295-2: Cuentas de la Alhambra 1850 s/f.

488 AHA Legajo 295-1-2-3 Cuentas de la Alhambra 1849-1851 s/f.

489 AHA Caja 21, correspondencia, 1851 s/f.

490 *Ídem*.

491 *Ídem* y Carta de Francisco de Sales Serna, 3 julio de 1849, AGP 12016/6 s/f.

trabajo como Miguel Marín, quien, de hecho, no vuelve a colaborar en la restauración con Rafael al mando.

Ramón González fue otro oficial formador de arabescos o adornista que trabajó intensamente en las restauraciones de la Alhambra. Aunque se sabe poco de la formación de González, suponemos que habría girado en torno al dibujo y modelado, como la mayoría de ellos. La primera vez que aparece en los documentos del Archivo es en mayo de 1851 trabajando como vaciador en la sala de Abencerrajes⁴⁹². Un año más tarde, en 1852 interviene de manera intensiva en la sala de Camas como adornista reponiendo los paramentos de arabescos. También lo hace en la sala de Camas como pintor. Deja de aparecer en las labores de restauración a finales de la década de las 70, aunque siguió participando de manera muy intermitente en la Alhambra vaciando yesos como contratado externo cuando hizo falta personal extra⁴⁹³.

José Giménez, igualmente oficial formador, está presente hasta la década de 1870, cuando deja de aparecer en los documentos de cuentas y personal. Giménez comienza a participar en la Alhambra en 1849 como picapedrero en las obras del pilar de Carlos V y en la Alcaicería, cuando aún era muy joven. Más tarde, actuará como ayudante formador de arabescos en 1852 para las obras de la sala de las Camas del Baño de Comares, donde se le documenta asiduamente en 1853 y 1864. Recibió formación en dibujo y modelado por la Escuela de Nobles Artes de Granada en 1861, aunque seguía interviniendo en las obras a la vez que se formaba. A partir de 1860 aparece como oficial formador en la sala de la Barca, el Palacio de los Leones y el Patio de Arrayanes.



Fig. 64. “Antonio Aragón, año de 1865”, Firma de Antonio Aragón en la Sala de Camas. Fotografía de Ramón Rubio Domene.

Giménez debió ser uno de los formadores de arabescos que mejor relación tuvo con la familia Contreras, ya que trabajaría en la Alhambra un largo periodo de tiempo. También sabemos que se le confió la tarea de elegir y comprar el tipo de barro para los vaciados, como se refleja en las cuentas, donde encontramos sus recibos. Esta tarea era

492 AHA Legajo 300-1-2-3s/f.

493 AHA Legajo 300-1-2-3 s/f, 1852-54; Legajo 163-15, 1856 s/f; Legajo 209-4, 1857s/f ; Legajo 220-nuevo, 1857s/f ; Legajo 293-26, 1860 s/f; Legajo 294-17, 1864s/f.

de gran responsabilidad ya que de ella dependía la correcta realización de la técnica del ‘apretón de barro’⁴⁹⁴.

Con el aumento del personal del taller en 1860 se unen a la plantilla cuatro artesanos que participarán en las obras hasta la desaparición del mismo⁴⁹⁵.

El primero de ellos es **Antonio Aragón** (Fig. 64), quien era un modelador granadino, formado en al Escuela de Nobles Artes de Granada⁴⁹⁶. Entra en los trabajos de la Alhambra como ayudante del oficial formador en 1860 y colabora en las obras de la sala de Camas, la sala de la Barca y el Patio de los Leones⁴⁹⁷. Quizás una de sus intervenciones más importantes fue la realización de las yaserías para la fachada de Comares entre 1879-1880⁴⁹⁸. Además, participó activamente en las obras de restauración que tuvieron lugar en la década de los 80 en la Torre de la Cautiva y la Torre de las Infantas⁴⁹⁹. Es entonces cuando le encontramos también trabajando con mármol, pues realiza la restauración de “dos capiteles de piedra para los ajimeces de las habitaciones de la Torre de las Infantas”, labor por la que cobró 60 pesetas en 1881. A partir de la década de 1880 también encontramos colaborando con él a su hijo Antonio Aragón como aprendiz de formador de vaciados⁵⁰⁰.

El siguiente artesano en incorporarse al taller fue **Valeriano Medina Contreras** quien se matricula en la Escuela de Nobles Artes de Granada en 1858 con 19 años⁵⁰¹. Fue un alumno destacado, ganando premios de la Academia en las clases de adorno, dibujo antiguo y dibujo aplicado. Medina empieza como ayudante en 1860 bajo las órdenes de Giménez, y trabaja como vaciador, formador y pintor. El cénit de su carrera se produce



Fig. 65. “Oficial Pintor. Manuel Mondragón” Firma de Manuel Mondragón en la sala de Camas. Foto de Ramón Rubio Domene

494 AHA Legajo 300-1-2-3, 1852-54 s/f; Legajo 163-15, 1856s/f ; Legajo 209-4, 1857s/f ; Legajo 220-nuevo, 1857 s/f; Legajo 293-26, 1860 s/f; Legajo 294-16, 1862 s/f; Legajo 294-17, 1864 s/f.

495 AHA Legajo 293-26 s/f.

496 AEOAG *Libros de Matriculación* s/f.

497 AHA Legajo 293-26 s/f, Legajo 297-8, 1861, s/f, Legajo 294-16, 1862 s/f.

498 AHA Legajo 375, 1869^a 1881 y Libro 10 entero, s/f.

499 *Ídem*.

500 AHA Legajo 346, 1882-1887, s/f.

501 AEAOG *Libro de Matriculación* 1858, s/f.

en 1883 cuando se convierte en el primer maestro del taller de arabescos, figura que seguramente hizo falta por el deterioro de la salud de Rafael Contreras. El segundo apellido de Medina era Contreras, por lo que es muy posible que estuviera emparentado con la familia, quizás fue el hijo de José Medina y Luisa Contreras, así que no es de extrañar que se le diera este puesto de responsabilidad⁵⁰².

Un poco más tarde, en 1864, se incorpora el formador de arabescos **José de Mora**, matriculado en 1850 en la Escuela de Nobles Artes de Granada en la clase de stampa y modelado⁵⁰³. En la hoja de matriculación de la Escuela ya aparece su oficio como el de modelador, así que podemos interpretar que se formó con anterioridad, quizás como ayudante en algún taller. Mora actúa intensamente en la sala de Camas y en el Palacio de los Leones⁵⁰⁴. En 1869 pide un aumento de sueldo, por la cantidad de trabajos que lleva a cabo, pero no se lo conceden⁵⁰⁵.

Por último, hemos documentado al vaciador **Manuel Mondragón** (Fig. 65), quien también estaba matriculado por la Escuela de la Academia de Nobles Artes de Granada⁵⁰⁶ en la cual se graduó el mismo año que Medina y Mora, ganando varios premios en la categoría de dibujo lineal. Los tres fueron además alumnos de Miguel Marín. Mondragón comienza su trabajo en la Alhambra en 1864 en la sala de Camas y siempre lo hizo como vaciador o pintor, siendo en esta última faceta en la que más destacó. Sabemos por su hoja de matriculación en la Academia de Nobles Artes que su oficio era el de pintor ya antes de estudiar dibujo lineal en la Escuela, en la que entró con la avanzada edad de 29 años⁵⁰⁷.

En los últimos años del taller situamos a **Francisco Giménez**, quien trabajó como vaciador y tallista en la década de 1880 en las obras de la Torre de las Infantas y la Torre de la Cautiva.

Todos estos artesanos fueron unos magníficos profesionales, formados en la escuela de la Academia Nobles Artes de Granada, capaces de copiar y reproducir a la perfección las decoraciones de la Alhambra, bajo la supervisión de Rafael Contreras.

502 AHA, Legajo 220-nuevo, 1858 s/f; Legajo 293-26, 1860 s/f; Legajo 294-16, 1862 s/f; Legajo 294-17, 1864 s/f; Legajo 346, 1882-1889 s/f.

503 AEAOG *Libro de Matriculación* 1850-51 s/f.

504 AHA, Legajo 220-nuevo, 1858s/f ; Legajo 293-26, 1860s/f ; Legajo 294-16, 1862 s/f; Legajo 294-17, 1864 s/f.

505 AHA, Legajo 294-17, 1864 s/f; Legajo 242, 1-12, 1862-1866 s/f; Legajo 346, 1882 s/f.

506 AEAOG *Libro de Matriculación* 1850-51 s/f.

507 AHA, Legajo 294-17, 1864 s/f; Legajo 242, 1-12 1862-1866 s/f; Legajo 346, 1882 s/f.

2.5.3. Tallistas y pintores

Tras la salida de Tomás Pérez de las obras de la Alhambra, el principal tallista de madera que trabajará casi hasta el cierre del taller en 1907, fue **Diego Hernández**. La primera noticia que tenemos de Hernández es de enero de 1860 en las obras de la sala de la Justicia (sala de los Reyes) y el patio de los Leones, aunque más tarde también participó intensamente en la sala de Camas y, en la década de 1880, en las Torres de las Infantas y de la Cautiva⁵⁰⁸. No hemos documentado más tallistas, ya que Contreras debió estar muy satisfecho con el trabajo de Hernández, quien actuó de manera intermitente en la Alhambra hasta 1907.

Respecto a los pintores, hay numerosos casos en los que participan esporádicamente en las obras sin estar ligados permanentemente al taller. Es muy posible que durante los primeros años del mismo interviniera en las tareas de pintura José Marcelo Contreras, el hermano de Rafael⁵⁰⁹.

En los primeros años de funcionamiento del taller encontramos como maestro pintor a Antonio Tejada⁵¹⁰, quien pinta los techos y la galería superior de la sala de Camas en 1853. Otro de los pintores que trabajan en esta sala es Santiago Serrano Grissi⁵¹¹, (Fig. 66) aunque éste lo hace entre 1864 y 1865. No sabemos mucho de la formación de Serrano Grissi ni de Tejada, pero podemos suponer que ésta se integraría en el clasicismo, como la mayoría de artesanos de la Alhambra, y es muy improbable que conocieran las características del color en el arte islámico. Sus trabajos estuvieron probablemente supervisados



Fig. 66. “Santiago Ferraro Grisi, pintor de esta sala”. Firma de Santiago Ferraro Grisi en la Sala de Camas. Fotografía de Ramón Rubio Domene

508 AHA, Legajo 293-26, 1860 s/f; Legajo 294-16, 1862 s/f; Legajo 294-17, 1864 s/f; Legajo 346, 1882-1889 s/f.

509 AHA Legajo 228 s/f.

510 AHA, Legajo 300-3, 1854 s/f.

511 AHA, Legajo 294-17, 1864 s/f; Legajo 242, 1-12, 1862-1866 s/f.

por Contreras, quien tenía una particular visión de cómo debía ser la aplicación del color en la Alhambra.

En 1864 los trabajos son tan numerosos en la sala de Camas, que Contreras decide acudir a tres de los formadores de vaciados que intervenían en el patio de los Leones (donde no había demasiadas obras en aquel momento) como pintores de yeserías y maderas de la sala. Los elegidos fueron los más cualificados para actuar como pintores: Ramón González, Valeriano Medina y Manuel Mondragón.

Tras el estudio de las vidas y carreras de los artesanos, así como de sus intervenciones en el conjunto, hay algo que queda claro, y es que, si bien, a pesar de los anacronismos, la falta de rigor arqueológico y de conocimiento del estilo nazarí, estos artesanos fueron grandes maestros en sus campos, y la calidad técnica de los trabajos es muy elevada, como se puede comprobar en la sala de Camas, el mejor ejemplo del trabajo de estos artesanos que se conserva. Dejando de lado el cuestionable modo de actuar que tuvieron al desmantelar decoraciones originales, realizar repintes, o los destrozos provocados por la toma de vaciados, su trabajo como artesanos fue impecable, y todos estos problemas fueron consecuencia de una penosa dirección de las obras llevada a cabo por la familia Contreras.

Director	Tallistas
Rafael Contreras	Tomás Pérez Diego Hernández
Oficiales formadores de arabescos y vaciadores	Pintores
Tomás Pérez Juan de Sola Juan Marín Ramón González José Giménez Antonio Aragón Valeriano Medina Contreras José de Mora Manuel Mondragón Franciso Giménez	Antonio Tejada Santiago Serrano Grissi Ramón González Valeriano Medina Contreras Manuel Mondragón

Personal del taller de arabescos de la Alhambra, encargado de las restauraciones adornistas en época de Rafael Contreras.

2.6. LAS TÉCNICAS UTILIZADAS POR EL TALLER DE ARABESCOS EN LAS RESTAURACIONES DEL CONJUNTO NAZARÍ.

El trabajo del taller se desarrollaba en dos ámbitos: en los mismos paramentos del edificio y en el taller. Contreras y su equipo intervendrían primero en los originales del palacio, descubriendo aquellos adornos que a su juicio estaban conservados adecuadamente para mantenerse en su localización original, y aquéllos que, por ser reposiciones de otras épocas, o encontrarse en estado ruinoso había que sustituir.

Si bien Contreras comenta que “han preferido conservar a restaurar, poniendo todo nuestro empeño en preservar antes que reponer”⁵¹², él mismo consideraba que era necesario desmontar los añadidos y las decoraciones ruinosas para conservar las antiguas. El problema es que no tenían muy claro cuáles eran las originales y en muchas ocasiones acabaron con ellas. Así, una vez decidido qué piezas eran “originales” se tomaba un molde de las mismas, para con ellas “preparar originales de los que se hacen los vaciados”.

Después, ya en el taller, se vaciaba una copia del molde que se mejoraba tallándola y retocándola para conseguir un modelo ‘original’ con el que después poder sacar las copias. El mismo Contreras reconoce que se retiraron originales para ser restaurados y retallados para “darles el color y forma característicos de los antiguos originales” que habían perdido con el paso del tiempo. Por lo que no se dedicó únicamente a restaurarlos para su conservación, sino que intentó que parecieran más orientales.

Contreras se enorgullecía de ser quien había “planteado el nuevo método de renovación de ornatos”⁵¹³, que según él dominaba a la perfección. Ésta era la técnica del vaciado de decoraciones. Sin embargo, esta técnica se habría desarrollado en la Alhambra gracias a la ‘pasta’ que trajeron los artistas franceses en el 1837, por lo que se puede documentar su utilización por primera vez a finales de ese mismo año, antes de la llegada de Contreras a la Alhambra. El primer ejemplo de que estas intervenciones estaban siendo exitosas se documenta en 1839, cuando el maestro José de Salas y el gobernador Juan Parejo remiten a la reina Isabel II varios dibujos y siete piezas vaciadas de distintos puntos del palacio árabe como ejemplo de los trabajos que se estaban llevando a cabo, por lo que son felicitados desde el Palacio Real⁵¹⁴.

Existe discusión entre los investigadores respecto a qué se refieren en concreto cuando hablan de la “pasta”. Por un lado, podría ser la fórmula exacta con la que trabajar el yeso

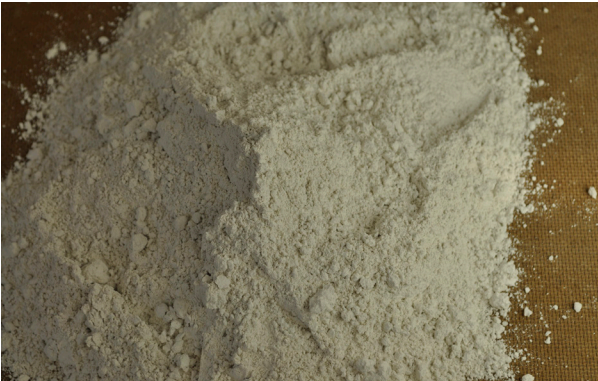


Fig. 67. Imagen de la escayola en polvo antes de ser trabajada. Fotografía de Ramón Rubio Domene

para que sea más fácilmente moldeable. Por otro lado se podría referir a la “pasta” necesaria para realizar la técnica del “apretón de barro”. A nosotros nos parece que esta segunda hipótesis, apoyada por el restaurador jefe de yeserías de la Alhambra, Ramón Rubio Domene, es la más adecuada, dado que Granada es una zona rica en yeso y la forma de trabajarlo era de sobra conocida en esta época. Además, el hecho de que los franceses especificaran que se debía trabajar más con esta “pasta” en primavera para que se secase de manera más adecuada se puede relacionar con el correcto secado del barro utilizado para la técnica del ‘apretón’, ya que en verano se secaría demasiado rápido y no daría opción a sacar un buen molde y en invierno tardaría mucho en secarse.

Además del conocimiento del vaciado gracias al descubrimiento de la ‘pasta’ los artesanos de la Alhambra eran grandes maestros del trabajo en yeso. Granada es un lugar muy propicio para el trabajo con este material⁵¹⁵, ya que en sus proximidades se encuentran aún hoy gran cantidad de canteras y yacimientos, como la cantera de las Gabias a unos ocho kilómetros de Granada. Su utilización se puede documentar en el periodo romano. Los almohades también la explotaron, aunque la utilización del yeso llegó a su máximo desarrollo en Granada en periodo nazarí. Los nazaríes realizaron la técnica de la talla directa que ya usaban los almohades, aunque recurrieron también a la novedosa técnica del vaciado mediante moldes para elaborar las decoraciones de la Alhambra. Este trabajo lo hacían mediante la producción de placas sueltas vaciadas que más tarde unían al muro utilizando un sistema de fijación⁵¹⁶.

512 AHA, Caja 21, correspondencia,1857s/f.

513 Ídem.

514 AHA, Legajo 228, 1837 s/f.

515 Para entender mejor el trabajo en yeso, sus técnicas y la historia del uso del yeso en Granada consultar: RUBIO DOMENE, Ramón, *Yeserías de la Alhambra, historia, técnica y conservación*. Granada, 2010.

516 RUBIO DOMENE, Ramón, *Yeserías de la Alhambra ...Op cit*, p. 34.



Fig. 68. Técnica del apretón de barro realizada hoy en día por el taller de yeserías de la Alhambra. Fotografía de Ramón Rubio Domene



En el siglo XIX la mayor parte de yeso que se utilizó se hizo en su forma de estuco o escayola⁵¹⁷ Aunque el yeso común se empleó en las restauraciones, la mayoría de los

517 La diferenciación de estos tres términos puede ser un poco confusa. El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española los define así: Yeso: sulfato de calcio hidratado, compacto o terroso, blanco por lo común, tenaz y tan blando que se raya con la uña. Deshidratado por la acción del fuego y molido tiene la propiedad de endurecerse rápidamente cuando se amasa con agua, y se emplea en la construcción y en la escultura. Estuco: masa de yeso blanco y agua de cola, con la cual se hacen y preparan muchos objetos que

vaciados y decoraciones se hicieron con yeso fino o escayola. En las cuentas de la Alhambra se encuentra continuamente durante todo el siglo XIX la utilización del yeso fino para vaciados, utilizándose el yeso común únicamente para unir las decoraciones a la pared.

El vaciado sistemático de moldes hizo posible la restauración adornista, puesto que los artesanos ya no tenían que pasar semanas tallando los elementos individualmente, sino que podían sacar repetidos vaciados de un mismo molde. Así como la técnica utilizada para las decoraciones en época nazarí variaba entre la talla directa y el vaciado de moldes, en el siglo XIX, casi la totalidad del trabajo se realizaba mediante esta última técnica, mediante la cual se obtenían copias del original para poder reponer las lagunas decorativas del conjunto.

El procedimiento que utilizaban se basaba en sacar un molde del original mediante la técnica conocida como “apretón de barro”, definida de esta manera por Ramón Rubio Doméne (Fig. 68):

“Esta técnica consiste en amasar barro hasta darle la consistencia apropiada para que al ser presionada sobre el motivo a reproducir y se introduzca en todos los recovecos de la talla. La superficie a moldear debe de tener polvo como material desmoldeante que impida que se pegue el barro en exceso, ya sea polvos de talco, arcilla, etc. Una vez presionado e introducido en el motivo que se ha elegido, habiendo dejado unos centímetros de espesor de barro, por



Fig. 69. Fotografía del siglo XIX de un detalle decorativo de la sala de la Justicia en la que se ve la cuadrícula de decoraciones vaciadas. Álbum de la Alhambra III de José García Ayola. Colección Museo Casa de los Tiros, Granada.

después se doran o pintan. Por último, Ramón Rubio Domene, en su libro *Yeserías de la Alhambra, historia, técnica y conservación*, define la escayola como: tipo de yeso fino con un mínimo de 80% de hemihidrato en peso. Se obtiene por tamizado en hornos donde los gases no entran en contacto con la materia.

encima se le hace una madre forma de escayola o se le aplica una madera a la cual se adhiere el barro, y se arranca todo el bloque, obteniendo así el molde en barro al que más tarde se vierte la escayola líquida para obtener la copia. Este método tiene mayor dificultad cuanto mayor sea el motivo a reproducir y por tanto presenta limitaciones. Otra de sus desventajas es que solo se puede sacar un único vaciado”⁵¹⁸.



Fig. 70. Imagen de una plancha de arabesco siendo vaciada mediante la técnica del apretón. Fotografía de Ramón Rubio Domene

El hecho de que sólo se pueda sacar un vaciado tiene que ver con la naturaleza inestable del barro una vez seco, pues se craquea y rompe fácilmente, por lo que se intenta sacar el positivo en yeso cuando el barro aún está un poco húmedo. La característica básica de un molde es su elasticidad (Fig. 70).

Esta técnica tiene otras desventajas, ya que al apretar el barro en la pared cuando aún está húmedo se corría el riesgo de que absorbiera el color o los pigmentos que pudieran quedar de época nazarí, y al retirar el barro una vez seco arrancar los restos de color, así como la pátina del tiempo, dejando una fina capa anaranjada (del color de la arcilla o barro utilizado) como residuo del molde, y que es en parte la culpable del color amarillento-ocre que presenta la Alhambra hoy en día⁵¹⁹. Así mismo, este tipo de moldes no permitía vaciar elementos de grandes dimensiones, dada la fragilidad del barro, por lo que el proceso de reproducción era compartimentado y se realizaba colocando los motivos reproducidos unos junto a otros como formando una cuadrícula (Fig. 69).

518 RUBIO DOMENE, Ramón, *Yeserías de la Alhambra....Op. cit.*,p. 116.

519 Para conocer con más profundidad la discusión acerca del color rojizo de la Alhambra y sus causas consultar RUBIO DOMENE, Ramón, *Yeserías de la Alhambra... Op. cit.*, pp. 125-132.

Fig. 71. Vaciado realizado por Owen Jones en escayola. ©V&A, n° inv. 324-1880. Rosser-Owen cree que estos vaciados fueron realizados en Londres, siguiendo los calcos elaborados por Jones y Goury en la Alhambra



Esta técnica permite la reproducción de cualquier motivo decorativo, por complicado que fuese. Una vez sacado el molde se vertía una capa de yeso para sacar un positivo del motivo. Esta pieza, una vez seca, se desmoldaba y se llevaba al taller para trabajar sobre sus imperfecciones, creando la pieza ‘original’ que serviría de base para realizar los siguientes vaciados.

Es el redescubrimiento de la técnica del apretón de barro en 1837, lo que hace posible la sistematización del proceso de las reproducciones y vaciados de la Alhambra. Pero hay un dato que presenta una duda clave para esta afirmación. Jones llega a la Alhambra en 1834, él comenta que en este viaje una de las cosas a las que se dedican él y Goury es la realización de calcos en papel de la pared, y la producción de vaciados. No sabemos seguro si Jones y Goury realizaron vaciados del original, o si por el contrario simplemente se dedicaron a ejecutar calcos en papel del original para después copiarlos y tallarlos de vuelta en Inglaterra. Lo que sí sabemos es que Jones presentó varios vaciados a la recién formada RIBA en Londres, como muestra de los descubrimientos realizados durante su estancia ya en 1835.

Si Jones realizó estos vaciados durante su viaje en 1834⁵²⁰, es de suponer que las autoridades estuvieran al corriente de sus actividades (Fig. 71). José Contreras estuvo trabajando

520 En el Victoria and Albert Museum de Londres se conserva un vaciado de mocárabes de la Alhambra realizado por Henry Alonzo Smith, artesano que colaboró con Jones en la creación del Alhambra Court para el Crystal Palace de Sydenham. El mismo Jones describió cómo tuvo grandes dificultades en la realización de los componentes del patio en Londres, dado que los artesanos no entendían las formas de la Alhambra, y que él mismo tuvo que sacar un modelo de cada elemento para que sirviera de guía a los artesanos. Nos preguntamos ahora si este ejemplar en yeso de los mocárabes de la Alhambra pudo realizarse en Londres, sabiendo que los artesanos tenían dificultades para entender la decoración de la Alhambra, ¿podrían haber entendido los mocárabes, quizás el elemento decorativo más complejo? Además, es muy complicado hacer un calco en papel de una serie de mocárabes. Todo ello nos invita a pensar que no debe descartarse la posibilidad de que



Fig. 72. Molde de gelatina utilizado en el taller de yeserías de la Alhambra, siguiendo técnicas tradicionales similares a las utilizadas en el siglo XIX. Fotografía de Ramón Rubio Domene.

de forma intermitente en la Alhambra desde 1827, no sabemos qué llevó a las autoridades pertinentes a ignorar estos procesos llevados a cabo por Jones, ya que, incluso si no hubiera realizado los vaciados, nos consta que sí hizo los calcos, que facilitarían mucho el proceso de restauración de decoraciones.

Es posible que las circunstancias que rodearon la estancia de Jones en 1834 influyeran en la poca relevancia que se le dio a la misma. En este período la Alhambra estaba sumida en una gran crisis económica, que había ralentizado las obras casi por completo. Además, el cólera estaba azotando la ciudad, por lo que es muy probable que se pasara por alto esta técnica utilizada por Jones. También es posible que éste no quisiera compartir sus conocimientos, pero lo que está claro es que no es hasta tres años después cuando tenemos conocimiento del aprendizaje de la técnica para sacar vaciados del original.

Más tarde se comenzaron a utilizar otro tipo de moldes. Los más comunes fueron los de gelatina o colas animales (Fig. 72), normalmente de pescado o de conejo. Rubio Domene la define así:

“Su empleo es bastante simple, consiste en aplicar en el motivo elegido cola animal en caliente de manera que se introduce en todos los espacios, esperando hasta que se empieza a enfriar y pasa al estado gelatinoso. Aquí se hace una *madreforma* de escayola y se extrae del original, para más tarde agregarle escayola líquida y obtener una copia. Este molde tiene inconvenientes: si se deja secar pierde volumen, con sus consiguientes deformaciones, otra limitación es su aplicación en horizontal, dadas sus dificultades en planos verticales.

el mismo Jones obtuviera un vaciado directo del original durante alguna de sus estancias en Granada y, por lo tanto, nos podemos preguntar, si fue él el primero en realizar un vaciado en la Alhambra.

Este tipo de moldes normalmente sólo sirven varias veces, pues se suelen deformar, tanto al ir perdiendo humedad la cola como al ir deritiéndose en el fraguado de yeso”⁵²¹.

La cola animal se conseguía mediante la cocción lenta de pieles, huesos y otros restos de animales. Al ser un material líquido penetraba con más facilidad en todos los huecos de la pieza (fue por ejemplo muy utilizado en el vaciado de mocárabes). Este tipo de técnica presenta una carencia muy importante, ya que al secarse el molde por completo pierde volumen modificando así las medidas originales, lo que limitaría su utilización ya que las dimensiones de los motivos debían ser las mismas para que encajaran en el mosaico de la pared. La cola animal, al emplearse en estado líquido, no ofrece la posibilidad de ser aplicada en el plano vertical, por lo que se necesita de un original en horizontal. Por lo tanto, el uso de las colas animales para obtener moldes conllevaba la desventaja de no poder sacar el molde directamente del original (que se encontraba por lo general en un plano vertical).

La utilización de las colas o gelatinas elásticas se documenta por primera vez en la Alhambra en 1851 en la Sala de Abencerrajes⁵²², cuando el profesor de modelado de la Academia de Nobles Artes de Granada Miguel Marín realiza moldes elásticos de las decoraciones murales. Suponemos que estos moldes fueron producidos de copias previamente vaciadas directamente del original⁵²³.

A partir de mediados de la década de 1850 se comenzaron a usar moldes de más durabilidad, como los de azufre⁵²⁴ o los rígidos, que, por esa misma cualidad, pueden ser reutilizados. Los moldes rígidos estaban por lo general elaborados con yeso o barro, pero adaptados de manera que la talla de sus motivos estuviera realizada en ‘V’, permitiendo fácilmente la salida de las copias y respetando los motivos pequeños⁵²⁵.

A pesar de la utilización de diferentes tipos de moldes, la única técnica que se conocía para sacarlos directamente del original era la del apretón de barro, procedimiento que se seguirá empleando hasta la salida de Mariano Contreras de la Alhambra, como así testimonian las cuentas de toda la etapa de restauraciones adornistas donde encontramos continuamente registrada la compra de barro. En dichas cuentas se menciona como barro

521 RUBIO DOMENE, Ramón, *Yeserías de la Alhambra...Op. cit.*, pp.116-117

522 Hablaremos con más profundidad de esta técnica en el siguiente capítulo cuando abordemos las técnicas utilizadas para realizar maquetas arquitectónicas

523 AHA, Caja 21, correspondencia s/f.

524 AHA Legajo 297-23-24, 1855-1856 s/f.

525 RUBIO DOMENE, Ramón, *Yeserías de la Alhambra...Op. cit.*,p. 117.

sajelado, o limpio de chinasy otros objetos, por lo que se trata de un barro fino y limpio de impurezas, perfecto para sacar los vaciados.

Tras trabajar las copias en el taller y pulir las imperfecciones, se procedía a su colocación en el edificio. Se adhería a la pared con yeso fuerte y clavos de metal y una vez colocadas todas las decoraciones de un paramento se daría una fina capa de yeso en toda la pared para tapar las uniones.

Normalmente la piedra de yeso extraída de la cantera se cocía en el horno y se molía con morteros o molinos formados por varios rodillos de piedra muy pesados que se engan-
chaban a animales. La fuerza ejercida por el animal los hacía girar, moliendo las piedras de yeso, previamente desmenuzadas por el yesero con un mazo metálico o de madera⁵²⁶. El polvo resultante se mezclaba con agua para lograr una pasta con la que trabajar más tarde. Según la cantidad de aglutinantes que utilizaran obtenían yeso fuerte o yeso fino.

Gracias a las cuentas de la Alhambra⁵²⁷, tenemos constancia documental de la compra de piedra y otros materiales para la fabricación de la “pasta yeso” que utilizaban para los vaciados. Por otro lado, en estos mismos inventarios de materiales se habla claramente de la compra de “barro para sacar vaciados” por medio de la técnica del apretón, barro que en muchas ocasiones compraba el oficial formador José Giménez, uno de los maestros adornistas, quién seguramente era conocedor de la composición de barro más adecuado para el vaciado.

Para los trabajos en la Alhambra, la mayoría de las ocasiones se compraba el yeso y se molía de manera lenta y laboriosa con mazos de madera. Así ocurrió hasta 1856 cuando se eleva una petición al Real Patrimonio desde el gobierno de la Alhambra, (seguramente impulsado por Rafael Contreras) pidiendo fondos para la compra de un molino con el cual poder machacar ellos mismos la pasta en la Alhambra y así, a la larga, poder abaratar los costes.

“La pasta yeso con que se forma el estuco sobre el cual se encuentran labrados los singulares ornamentos de la Alhambra se hace mareando y polvORIZANDO la piedra sulfato de cal, que se calcina para aquel objeto con los mazos de madera, golpeándolos sobre el suelo donde se extienden antes las piedras cocidas, cuya operación trae los graves inconvenientes de pesadez, pérdida de material y mala calidad de la pasta adquirida por la condición de la industria

526 *Ibidem* p. 180

527 AHA Legajo 300-1-2-3, 1852-54; Legajo 163-15, 1856; Legajo 209-4, 1857; Legajo 220-nuevo, 1857; Legajo 293-26, 1860; Legajo 294-16, 1862; Legajo 294-17, 1864

Fig. 73. Rueda de Molino encontrada en los talleres de restauración de la Alhambra, posiblemente muy similar a la utilizada en el siglo XIX para moler el yeso.



del yeso. Podría adquirirse una gran mejora en la confección del yeso hasta si se procurase un sencillito molino de rodetes de hierro fundido, igual a los que se usan en los establecimientos de Madrid y otros puntos. [...] Y si se quiere elaborar por este medio mayor cantidad de pasta de la necesaria y venderla a los artistas de esta población, que la hacen venir de Madrid, resultaría una doble economía”⁵²⁸.

No se sabe bien dónde se habría colocado este molino, pero, según Rubio Domene, actualmente se conserva un rodillo de piedra, quizás perteneciente a uno de estos molinos de moler yeso, en uno de los depósitos de materiales de piedra de la Alhambra⁵²⁹ (Fig. 73) .

Además, esta petición argumenta que la fabricación de ese molino les ayudaría también a recaudar fondos, pues podrían vender el yeso a los talleres que se dedicaban al trabajo con yeserías alrededor de la Alhambra. Esto nos da una pista sobre la posibilidad de que entre estos talleres a los que se refiere se encuentren los otros que se habían formado para la reproducción y copia de elementos de la Alhambra, tanto como para la decoración de interiores alhambristas como para la realización de modelos a escala.

528 AHA, Caja 21, correspondencia 1856.

529 RUBIO DOMENE, Ramón, *Yeserías de la Alhambra...Op. cit.*,p. 180



Fig. 74. Granada Alhambra, Nicho del salón de Embajadores (escena orientalista), Richard Ford. Acuarela sobre Papel. Esta escena, aunque de contenido orientalista, demuestra como Ford ya contemplaba el color en la arquitectura de la Alhambra.

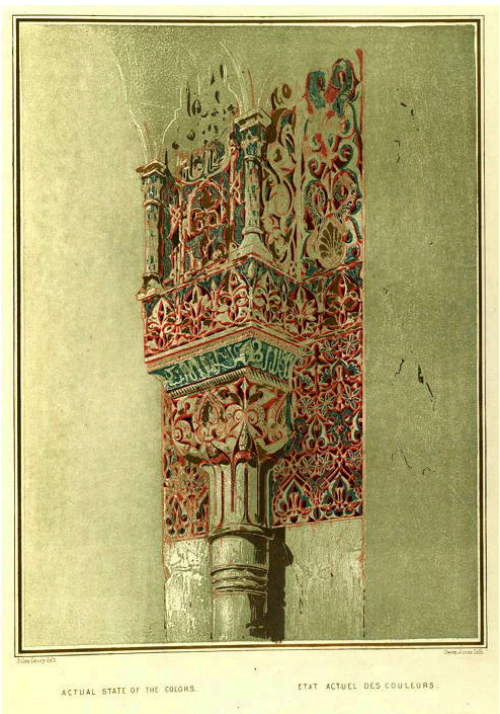


Fig. 75. Lámina XXXVIII Estado actual de los colores, Owen Jones y Jules Goury en *The Alhambra*, 1841.

2.6.1. El color.

Otro factor relevante en estas restauraciones es la inclusión del color. La Alhambra estuvo policromada en época nazarí, y en el siglo XIX debieron ser conscientes de este hecho, no sólo por el importante trabajo de Jones que, como veremos, tendrá una influencia determinante en la elección de colores para la policromía de las restauraciones, sino también, y de manera más clara, por la observación de los restos de color que presentaban aún los palacios nazaríes. Estos colores estaban muy deteriorados, y en su mayoría cubiertos por una gruesa capa de cal, barro y polvo que cubría el tono y brillo real de los mismos.

Además del importante trabajo de Owen Jones sobre el color de la Alhambra, otros viajeros y estudiosos como Richard Ford también fueron conscientes de la presencia de color, como se puede advertir en los dibujos realizados por Ford durante su estancia en la ciudad⁵³⁰ (Figs. 74 y 75) .

530 VV.AA. Richard Ford, *Viajes por España (1830-1833)*. Catálogo de Exposición, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 25 Nov 2014- 1 Feb 2015.

Detengámonos un momento en el significado del color en la arquitectura nazarí⁵³¹ y su aplicación en la obra de Jones, ya que será determinante para las restauraciones. Jones cree que los “antiguos” siempre utilizaron el color para ayudar al desarrollo de las formas, empleándolo como medio adicional para acentuar los rasgos constructivos de un edificio. También cree que en la aplicación del color no puede haber una composición perfecta en la que falte alguno de los colores primarios. Partiendo de la idea de que el color no es un añadido más, cree que contribuye directamente a la definición del espacio en un edificio, por ejemplo, en su Alhambra Court introduce gradaciones espaciales a través de la utilización de los colores primarios.

Creía firmemente que la Alhambra estuvo pintada casi en su totalidad con colores muy vivos, mostrando un aspecto totalmente diferente al que vemos hoy en día. Así mismo, Jones enumera los principales colores utilizados en los estucos de la Alhambra como los primarios: azul, rojo y amarillo (oro); y los secundarios: púrpura, verde y naranja, éstos se emplean sólo en los zócalos de azulejo. Incluso fue uno de los primeros en teorizar que muchos motivos ornamentales verdes, fueron en realidad azules y se volvieron verdes al oxidarse con el tiempo⁵³².

Observa también que los colores primarios fueron normalmente utilizados en las partes superiores de edificio, los secundarios y terciarios en las partes inferiores y esto lo equipara a las leyes de la naturaleza, donde cree que se da el mismo principio⁵³³. Destaca que en lo más profundo de las superficies moldeadas es donde se coloca el rojo, que es el color más fuerte, para ser mitigado con la sombra de los relieves; y el oro (o amarillo) se coloca en las superficies expuestas a la luz. Por otro lado, el azul debe ocupar la mayor superficie. Los diferentes colores están también separados por bandas blancas, ya que opina que los colores no deben mezclarse entre ellos⁵³⁴. Estaba tan obsesionado por el hecho de que la Alhambra debió ser la armonía perfecta de los colores en la arquitectura que cometió errores en su interpretación, como pensar que las columnas estaban cubiertas de pigmento dorado, aunque había mandado traducir una de las inscripciones del patio que describe las columnas de color blanco ‘como perlas’. Aun así, su teoría del color es quizás uno de los elementos más destacables de sus investigaciones sobre la Alhambra.

531 LOMBA FUENTES, Joaquín, “El papel de la belleza en la tradición Islámica” en *Anales del seminario de la historia de la Filosofía* nº 17, 2000, p. 37-52, p. 44.

532 FERRY, Kathryn, “Owen Jones: the ‘Colour king’ and his painted palaces” in *The Victorian*, November 2008, pp. 9-11, p.10.

533 JONES, Owen, *El Patio de la Alhambra en el Crystal Palace...Op. cit., p. 130*

534 FERRY, Kathryn, “Owen Jones: the ‘Colour king’...” *Op.cit., p.11.*

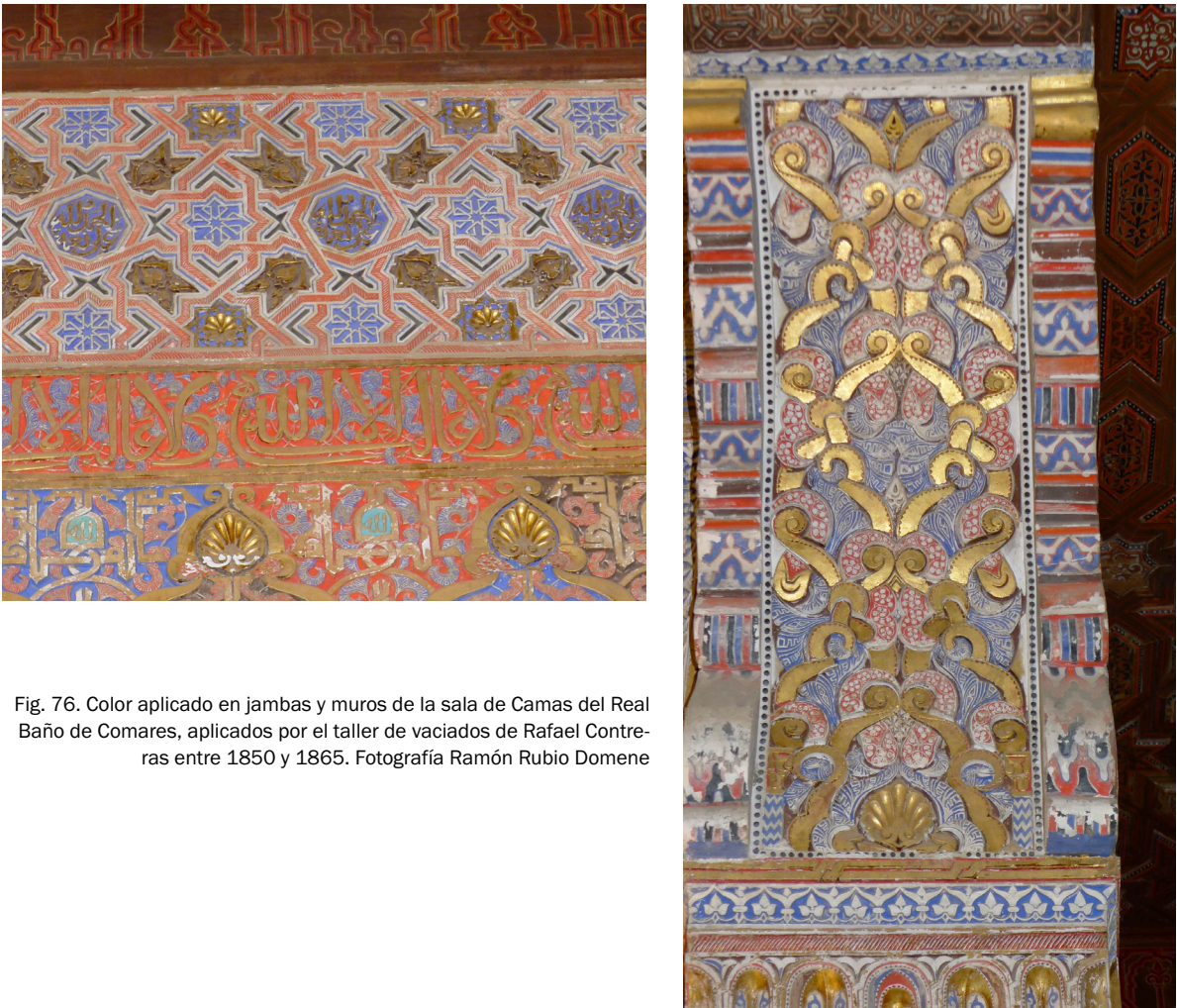


Fig. 76. Color aplicado en jambas y muros de la sala de Camas del Real Baño de Comares, aplicados por el taller de vaciados de Rafael Contreras entre 1850 y 1865. Fotografía Ramón Rubio Domene

Durante la época nazarí se utilizaron los colores primarios: el rojo, el azul y el amarillo, que era en realidad el dorado que daba el pan de oro. También se encuentra el blanco y el negro. En algunos lugares, sobre todo en los azulejos, se pueden encontrar aún restos de púrpura y verde⁵³⁵. No toda la Alhambra estaba coloreada, algunas zonas se dejaban en blanco para crear juegos de luces y sombras que le dieran dinamismo al conjunto.

Los colores se aglutinaban con aceites, colas animales o huevo para fijar el color. Los principales componentes de colores utilizados por los artistas nazaríes eran: la azurita o

535 La utilización por parte de los artistas nazaríes del verde y el púrpura es aún hoy motivo de debate entre los investigadores. Algunos autores relacionan el púrpura con el rojo cardinal desgastado por el uso. Y lo mismo ocurre con el verde, que se interpreta como la degradación del azul.

lapislázuli para el azul, que se traía de Afganistán, por lo que debía ser un material costoso y muy valioso; el bermellón o cinabrio de mercurio para el rojo, el pan de oro para el amarillo o dorado y el negro carbón para el negro, todos estos colores se obtenían de canteras y proveedores locales (Fig. 76).

Hoy en día los restauradores de la Alhambra pueden diferenciar los colores añadidos en las restauraciones del siglo XIX porque se introdujeron nuevos materiales como el azul de Prusia, el azul ultramarino, cobalto o azul sintético, que se había creado por primera vez en 1828. También se introduce el cromado de plomo para el amarillo, aunque también se utilizaba el pan de oro. El bermellón chino para el rojo, y el negro de pez fino para el negro. Así mismo se encuentran otro tipo de pigmentos modernos, como la purpurina plateada o el albayalde para el blanco. Para diferenciar estos colores es necesario realizar pruebas en el laboratorio, ya que no se diferencia a simple vista (Fig. 77).

Las yeserías nazaríes estaban organizadas por diferentes capas de decoraciones que le daban profundidad a la composición. En la aplicación del color se jugaba con estas capas colocando en los fondos colores planos rojo o azul, alternados, y a continuación, en las capas más superficiales, el dorado o el blanco. El pan de oro o dorado era utilizado sobre todo para las inscripciones y motivos relacionados con la religión y lo simbólico. Esto significaba, que en el caso de la Alhambra, el color ayudaba a dar una gran dinamismo y movimiento a las decoraciones, jugando con los planos, y resaltando los motivos más importantes como las inscripciones.

Los artesanos encargados de las restauraciones adornistas del siglo XIX no eran conscientes de la simbología del color nazarí, ni tampoco de los componentes correctos para su utilización. Sabemos que Contreras consideraba el color como uno de los rasgos más importantes de la Alhambra, por lo que le prestó gran atención, así como a su recuperación.

El problema, es que ni él, ni los pintores que formaban el taller tenían ninguna noción de la utilización del color en época nazarí; todos los pintores contratados, de los que ya hemos hablado, se habían formado en el clasicismo. Para él, el color que se conservaba de época nazarí había perdido su brillo y viveza, y esto era algo que había de ser solucionado: “la labor corrosiva del tiempo no hacía sino desmerecer al monumento; por lo tanto, y si se podía reproducir el colorido primigenio, ¿por qué no hacerlo?”⁵³⁶. Es posible que su inspiración para la utilización del color estuviera influenciada no solo por sus observaciones del color que aún se conservaba en el edificio sino también de las corrientes del diseño que veían de Europa.

536 CONTRERAS, Rafael, *Estudio descriptivo de los monumentos...Op.cit.*, p.246.

Fig. 77. Taca Oeste, en el muro de entrada a la sala de la Barca en el Palacio de Comares. Recientemente restaurada, podemos ver los restos de color que han salido a la superficie tras la limpieza por parte del taller de restauración yeserías de la Alhambra en 2014. Fotografía Asunción González Pérez



El siglo XIX fue testigo de la gran revolución del color en la arquitectura, que estuvo liderada por personajes como Semper o Jones y la teoría del color que desarrolló a partir de las decoraciones de la Alhambra.

Goury, había trabajado en Grecia con Gottfried Semper (1803-1879), uno de los arquitectos alemanes más significativos de mediados del siglo XIX. Semper estaba muy interesado en la teoría del color en los edificios de la antigüedad greco-romana que marcará de manera decisiva la carrera y los intereses de Jones. Si bien es verdad que las investigaciones comenzaron con el descubrimiento de policromía en edificios de la Grecia clásica, el arte Islámico tuvo una gran relevancia para este estudio, pues muchos de los edificios aún conservaban esa policromía. La escuela de pensamiento que se creó a través del estudio de los edificios griegos relacionada con la utilización del color en la arquitectura tuvo dos vertientes, una que creía que los griegos utilizaban el color en arquitectura solo para resaltar la belleza del mármol en algunos lugares y otra, encabezada por Semper, que creía que cada centímetro del mármol debía estar cubierto de color. Es esta segunda teoría la que se aplicará más tarde en el ‘*revival*’ de edificios inspirados en el arte islámico, y la que veremos aplicada en algunas de las restauraciones de la Alhambra y en las propias maquetas.

Se ha estudiado muy poco la influencia que Jones pudo tener sobre los artistas y artesanos de la Alhambra. Jones seguramente coincidió en la Alhambra con al menos un miembro de la familia Contreras, José, que cuando Jones vino a la Alhambra en 1834 y 1837, trabajaba en el conjunto de manera esporádica; pero no se ha encontrado aún ningún documento que certifique el contacto directo entre ellos. Esta falta de documentación se debe a que no existe hoy en día un archivo de Owen Jones, sus herederos no guardaron su trabajo ni su documentación, que se ha perdido.

Así mismo, sabemos que el arquitecto Salvador Amador, que trabajó en lugares altamente policromados en las restauraciones del XIX, como la sala de Camas, era suscriptor a los libros de Jones sobre la Alhambra.

Además, como hemos visto, está documentada la relación de Contreras con Layard, embajador de Inglaterra en Madrid, quien además mostró interés por la formación de los restauradores de la Alhambra y de Contreras cuando en 1872 regala para la biblioteca de la Alhambra “la curiosa obra de Murphy”. Se refiere a la obra *The antiquities of Spain: The Alhambra*, del autor escocés James Cavanah Murphy.

Por otro lado, Contreras era amigo de Juan Facundo Riaño, quien tenía muchos contactos en Inglaterra, y quien a su vez era yerno de Pascual Gayangos (1809 - 1887), el arabista español que residía en Londres y que había realizado el ensayo sobre la historia de los nazaries que acompañaba las ilustraciones en el libro de Jones: *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*. Así que la posible conexión con Jones, o al menos el conocimiento de sus teorías era bastante probable. Lo que está claro es que Riaño y su mujer Emilia Gayangos habían pasado muchas veladas con Contreras. En una carta a Layard, Contreras le comenta cómo “Emilita Gayangos se pasa muchas horas acompañando a su marido y entre tanto copia inscripciones cúficas⁵³⁷”. Así mismo es muy posible que Contreras conociera también a Matthew Digby Wyatt, el artista británico que le nominó para ser miembro honorario del RIBA, y quien fue amigo cercano de Jones, por lo que pudo ser también Digby Wyatt quien les presentase.

Indiscutiblemente Jones influyó en la aplicación del color en las restauraciones del siglo XIX, pero se sabe muy poco del modo de utilización del color en las restauraciones de Contreras, quien en sus escritos pasa muy por encima por el problema del color en la Alhambra, ya que aunque lo considera relevante, no da detalles sobre sus intervenciones.

Contreras cree que los nazaries “pintaron y decoraron con exhuberancia”⁵³⁸, pero que no es su propósito llevar las restauraciones “hasta el caso de pintar y dorar con la exhuberancia con la que lo hicieron los árabes”. Aunque puede parecer que esta afirmación se basa en su deseo de no imitar los originales, es muy probable que en realidad no entendiera la teoría del color de la Alhambra nazari, ni tampoco le gustaran demasiado los colores tan estridentes. Cuando habla del color original que se conservaba en la sala de Camas del baño de Comares dice:

“Parece que a primera vista hay cierta exageración de color que contrasta mal con la suave entonación que da el paso del tiempo a los edificios. Cuando se visita la Alhambra se hallan decoraciones de colores tan agradables y dulces como los de la sala de Dos Hermanas, los planos de la de Comares y otras en las que se ven tintas suaves y nacaradas que no hieren la vista, porque han sido obra del tiempo”⁵³⁹

Esta interesante cita, cargada del espíritu romántico de la época, habla de su preferencia por los colores más apagados, que serán los que utilice en sus restauraciones, siempre tirando hacia los colores apastelados en la aplicación en las yeserías. Así mismo creemos que Rafael desconocía el empleo del color a partir de planos de diferentes colores a las yeserías para darle volumen como hacían los nazaries, ya que la mayoría de las ocasiones

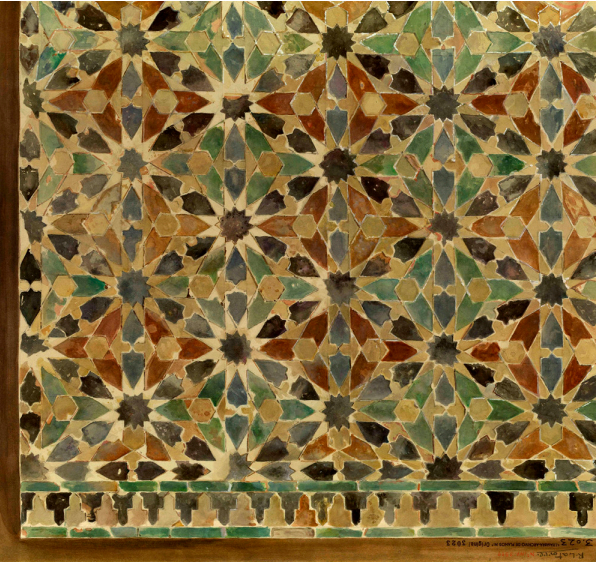


Fig. 78. Zócalo alicatado de la sala de los Reyes. Acuarela Rafael Latorre, 1931-36. Colección del Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife, APAG/ Colección Planos /P-003519.

537 BL, ANLL, Ms 39003, folio 335. Granada 17 octubre 1873.

538 CONTRERAS, Rafael, *Estudio descriptivo de los monumentos... Op. cit.*,p. 284.

539 *Ibidem*,p. 285.

utiliza un color plano de fondo y simplemente el dorado para perfilar las inscripciones o decoraciones más superficiales, por lo que la sensación de profundidad de las decoraciones, reducida dos planos, es claramente menor.

Finalmente, queremos introducir una última técnica que fue desarrollada por Rafael Contreras para solucionar el problema de la falta de artesanos en Granada cualificados para realizar azulejos que imitaran a los nazaríes, para colocar en los zócalos del palacio. Son numerosos los comentarios de los restauradores de esta época quejándose de la falta de fábricas de azulejos en Granada⁵⁴⁰. En una ocasión, Rafael Contreras se queja de la falta de material de este tipo, y desde Madrid le contestan que puede comprarlo en las fábricas de Valencia, lo cual habría sido bastante costoso, por lo que decidieron prescindir del azulejo tanto en sus restauraciones como en la producción de las maquetas⁵⁴¹. La falta de artesanos capaces de trabajar el azulejo cómo lo hacían los ceramistas nazaríes llevó más adelante al uso y desarrollo de la técnica del estuco coloreado para la fabricación de zócalos que utilizaría en las restauraciones, como por ejemplo en el zócalo de la sala de los Reyes y de la fachada de Comares⁵⁴² (Fig. 78).

Esta técnica, utilizada a partir de 1858, se basaba en la realización de las piezas del mosaico de las lacerías mediante “teselas” de estuco coloreado. La técnica fue desarrollada por Contreras y su taller. Durante su etapa de restaurador se queja en numerosas ocasiones sobre la imposibilidad de acabar las restauraciones sin este material, y finalmente decide intervenir aplicando esta técnica:

“Al mismo tiempo hemos principiado a hacer las imitaciones de las columnas de mosaico que se han destruido en la mencionada saña habiendo convenido en la necesidad de restablecer en su primitiva forma los preciosos apilastrados de colores vidriados que se ven todavía en pequeños fragmentos y sin los cuales el basamento de toda esta sección del Alcazar quedaría sin efecto ni belleza alguna, y como desapareció con los árabes la industria de la porcelana que produjo tan interesante trabajo habría sido necesario procurarse hoy pruebas de las fábricas que existen lejos de esta población ocasionando gastos que en la actualidad no pueden hacerse sin descuidar las demás obras que se hacen con igual fin; así pues, la imitación de dichos mosaicos si bien puede considerarse interina hasta tanto que...(ilegible)... se sirvan disponer los medios para

540 AHA Legajo 243-31 nuevo s/f, AHA Legajo 220-nuevo s/f, AHA Legajo 251-2 nuevo s/f.

541 AHA legajo 222 nuevo s/f.

542 ORIHUELA UZAL, Antonio, “La conservación de alicatados en la Alhambra durante la etapa de Rafael Contreras (1847-1890): ¿modernidad o provisionalidad?” en GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (coord.), *La Alhambra, lugar de la memoria y el diálogo*, 2008, pp. 125–152.

hacerlas de la misma material que los antiguos; es hoy una absoluta necesidad de conservación porque perpetuamos la forma del trazado, el colorido y la distribución, omitiendo tan solo la materia que siendo ahora de estuco puede juzgarse de menos consistencia que los vidriados antiguos”⁵⁴³.

Esta técnica del estuco coloreado, será también utilizada en algunas ocasiones para realizar las maquetas, como veremos posteriormente.

A modo de conclusión, aunque Contreras clamaba en sus escritos su gran respeto por las obras del pasado y la impronta del tiempo en la Alhambra, lo cierto es que en el Archivo de la Alhambra hay muchos documentos que prueban que este interés no era tal, y encontramos una gran cantidad de yeso utilizado, con el que se podría haber vaciado por completo la Alhambra, numerosos pigmentos, con los que se dedicó a pintar decoraciones nuevas y a repintar las originales que se conservaban, y por último un alto número de personal contratado durante los casi 60 años de vida del taller que trabajaron incesantemente reponiendo, retallando y recreando la Alhambra tal y como Rafael la imaginaba.

Aún hoy en día es difícil distinguir algunas de las intervenciones del taller de los originales nazaríes. Es necesario el gran trabajo de los restauradores de la Alhambra para poder por fin desentrañar la gran huella de los Contreras.

543 AHA, Legajo 220-nuevo s/f.



Tercer capítulo

LAS MAQUETAS ARQUITECTÓNICAS DE LA ALHAMBRA

Para comenzar a analizar la producción y desarrollo de las maquetas de la Alhambra que ocupan esta investigación, debemos definir primero el objeto. No podemos olvidar que, aunque se convertirían en piezas decorativas vendidas como souvenirs, las maquetas arquitectónicas de la Alhambra comenzaron siendo elementos prácticos dentro del proyecto de restauración, y a pesar del cambio en su funcionalidad no dejarán de ser maquetas a escala de partes del conjunto, con muchas de las características que ello conlleva. Por eso queremos introducir este capítulo definiendo qué es una maqueta, cuál es su funcionalidad, y haciendo un breve recorrido por su historia⁵⁴⁴. En esta historia, comprobaremos que de algunas características que iremos señalando participan las maquetas de la Alhambra que ocupan esta investigación.

3.1. LAS MAQUETAS ARQUITECTÓNICAS: FUNCIÓN E HISTORIA

Las maquetas arquitectónicas son representaciones a escala de un edificio. Normalmente ejecutadas con anterioridad a la construcción del mismo, como parte del proyecto

544 Para saber más sobre las maquetas arquitectónicas consultar: BUTTILPH, Suzanne (ed.), *The Student Publication of the School of design no 27. Great Models: Disgressions on the architectural model*, Raleigh, 1978; CONSALEZ, Lorenzo y BERTAZZONI, Luigi, *Maquetas, la representación del espacio en el proyecto arquitectónico*. Barcelona, 2000; SMITH, Albert C., *Architectural model as machine. A new View of Models from Antiquity to Present Day*, Oxford, 2004; LESLIE, Fiona, "Inside Outside: Changing attitude towards architectural models in the Museums at South Kensington", in *Architectural History* 47, 2004, pp. 159-200; ELSER, Oliver, "On the history of the architectural model in the 20th century" in ELSER, Oliver and CACHOLA SCMAL, Peter (eds.), *The architectural model: tool, fetish and small utopia*, Frankfurt, 2012, pp.11-20; CALATRAVA, Juan, CACHORRO, Emilio, GRACIA, Francisco y MARTÍNEZ, Juan, *Microarquitecturas: volúmenes en composición*, Granada, 2013; VV.AA. *Modelos y maquetas: la vida a escala*, Catálogo general de publicaciones del Ministerio, Madrid, 2014; FROMEL, Sabine (direc.), *Les maquettes d'architecture, foction et évolution d'un intrument de conception et de réalisation*, Paris, 2015.

arquitectónico, para hacer comprensibles las relaciones espaciales, los volúmenes, los colores, y en general las características de un espacio y de un ambiente que normalmente aún no existe y por lo tanto no es accesible a la experiencia directa del espectador. Asimismo, debe recordarse también la tradición de las maquetas conmemorativas, realizadas tras la finalización de un edificio para celebrar su terminación. Éstas, no suelen formar parte del proyecto arquitectónico.

La principal función de una maqueta arquitectónica es la de ser objeto de estudio, de investigación y de ensayo dentro del proceso creativo del proyecto arquitectónico de un edificio. Su importancia reside en su carácter tridimensional que aporta una experiencia sensorial más allá de la que puedan aportar otras herramientas usadas por el arquitecto, como los dibujos arquitectónicos. Su condición de objeto tridimensional la hace palpable y crea una experiencia directa y clara del resultado final del proyecto⁵⁴⁵. Además son entidades cuya función es definitoria, es decir, determinan un espacio que existe, existirá o ha existido, por lo que ayudan al arquitecto o creador a definir sus ideas de ese espacio en concreto⁵⁴⁶. De esta manera, ayudan al creador, a transmitir sus ideas conceptuales sobre el edificio de una manera visual y más sencilla al espectador o cliente, que no tiene sus conocimientos técnicos.

Desde el punto de vista de la realización arquitectónica, la maqueta resume y fusiona el resultado de una gran cantidad de pasos técnicos y creativos del proyecto arquitectónico. Es el resultado a escala de todo el esfuerzo llevado a cabo por el arquitecto, por lo que transmite una sensación de triunfo y realización que aumentan el valor emocional de la maqueta. Además, ella puede ser también la base de pruebas y ensayos de los materiales y técnicas que luego se utilizaran a escala real en el edificio, por lo que tiene un doble valor, práctico y emocional, dentro del proceso arquitectónico.

Unido a este carácter técnico para la arquitectura, la maqueta también reúne otras características que han ido destacando de una manera u otra a lo largo de la historia. Así, pueden tener un perfil lúdico, que ha despertado el interés por su coleccionismo. También, debido a que en su mayoría han sido entidades con un alto grado de preciosismo artesanal, esto las ha convertido en objetos decorativos además de prácticos, como pasará con las maquetas arquitectónicas de la Alhambra. Además, la maqueta tiene connotaciones relacionadas con lo sublime, ya que al poseerla uno se adueña de algo que de otra manera jamás podría tener, dada la imposibilidad material de poseer un edificio, y por la todavía inexistencia del objeto representado en la maqueta. De la misma manera, presentan la posibilidad de obtener una perspectiva de la obra que en un edificio a escala real no podrían

545 ELSER, Oliver, *Op.cit.*, p. 17.

546 SMITH, Albert C., *Op.cit.*, p. xxii.

mostrar, lo que el espectador de una maqueta tiene un privilegio sobre el observador del edificio a escala real.

A pesar de su forma sintética y reducida, las maquetas deben tener todas las características formales y estilísticas para describir al edificio representado, por lo que para su realización es necesario el conocimiento de las características fundamentales que se aplicaran al proyecto arquitectónico.

Un elemento importante a tener en cuenta en la elaboración de una maqueta es que los códigos de representación no serán los mismos que en el edificio⁵⁴⁷. Aquella no permitirá los mismos recorridos visuales que la construcción real y por lo tanto es importante la elección de la sección adecuada a representar para que con ella se cubran las necesidades que llevaron a su realización. Esto deriva en la ejecución de maquetas de secciones del edificio, representándolo por partes para así cubrir la mayor superficie posible, como eligió hacer Rafael Contreras, que seleccionó espacios determinados de la Alhambra para la fabricación de las suyas, sin llegar a producir (o al menos se desconoce hoy) una maqueta completa del conjunto de la Alhambra.

Respecto a los materiales utilizados, éstos no suelen ser los mismos que se emplearán en la construcción del edificio. Esta circunstancia se debe a varios factores, como la dificultad del manejo de los materiales constructivos a escala reducida (como el ladrillo, el cemento...) o el deseo de utilizar otros más económicos. Por ello en muchas ocasiones se usan materiales componentes analógicos que representen los que más tarde se utilizarán en el monumento real. Esto va variando también a lo largo de la historia, por ejemplo, durante el Renacimiento se optó por la madera para la realización de los modelos. Además, en las maquetas conmemorativas, por ejemplo, no hubo una necesidad práctica de probar materiales, por lo que no suelen utilizar los mismos.

En general, ocurre algo similar con las técnicas, y la construcción de la maqueta normalmente no alcanza el nivel técnico constructivo que se logrará en el edificio. Sin embargo, en el caso de los modelos a escala de la Alhambra, veremos como sí se van a emplear los mismos materiales (escayola y madera) y en ocasiones hasta técnicas similares a las de las restauraciones, debido a la facilidad y versatilidad de sus componentes.

Por otro lado, se debe destacar la intencionalidad a la hora de realizar la maqueta, teniendo en cuenta su destinatario o usuarios, ya que se creará un tipo u otro, dependiendo del uso que se le vaya a dar al modelo. La finalidad de la maqueta va a determinar también en ocasiones los materiales y las técnicas, así como el tipo de escala. Una maqueta

547 CONSALÉZ, Lorenzo y BERTAZZONI, Luigi, *Op.cit.*, p. 11.

de representación, realizada para ser observada por el mecenas o cliente, será de escala menor (por lo tanto más grande) y los materiales y técnicas serán más parecidos a los del edificio real. Este tipo se conoce como “maquetas analógicas”, o que describen la realidad del modo más verosímil posible⁵⁴⁸. De esta clase fueron las primeras reproducciones a escala realizadas por Contreras, y aquellas destinadas para las colecciones de los museos Nacionales como veremos en el siguiente apartado.

Juan Calatrava cree que “la maqueta actúa en un doble sentido, y es a partir de esta duplicidad cómo ocupa su lugar en la historia de la arquitectura. A priori, en la andadura del proyecto arquitectónico, puede suponer, junto a los dibujos y planos, un modo complementario de cristalización espacial de la idea. En este sentido, puede ser una maqueta de trabajo del propio arquitecto, un modo de definir la idea del proyecto paralelo y complementario al dibujo, o puede también estar destinada a la comunicación, al diálogo con un cliente del que siempre se sospecha que le será más accesible el lenguaje plástico que el dibujístico. Puede desempeñar papeles directamente instrumentales en usos tan variados como los ligados a la guerra, a mercado y a la publicidad, al mundo de los juguetes y al arte popular, a la industria del espectáculo o a los mecanismos de turismo de masas”⁵⁴⁹.

A posteriori, la maqueta que se realiza con un uso relacionado con la arquitectura puede derivar en un objeto de coleccionismo artístico o propagandístico de una idea o concepto y así convertirse en un objeto de lujo. Se puede distinguir, por lo tanto, un tipo de maqueta relacionada con las necesidades internas del proceso arquitectónico y otro cuya función se externaliza para ir más allá del uso arquitectónico y formar parte de los códigos lúdico-propagandísticos.

Relacionada con este último concepto, está la función que Clemens Knobling otorga a estas reproducciones arquitectónicas como “*tool for reconstruction*”⁵⁵⁰. Esta función como objeto de reconstrucción está relacionada con el uso de maquetas para reconstruir la historia arquitectónica y estilística de un edificio, introduciendo elementos del mismo que se han perdido. En este caso, las maquetas serían la reconstrucción del autor de un edificio o espacio perdido por el paso del tiempo. En este caso, es parte del ejercicio aclaratorio para el espectador. Supuestamente, la realización de este tipo de maquetas debería ir acompañada por un estudio estilístico e histórico del edificio, para ser lo más exactos

548 *Ibídem*.p. 21.

549 CALATRAVA, Juan, CACHORRO, Emilio, GRACIA, Francisco y MARTÍNEZ, Juan, *Microarquitecturas: volúmenes...Op.cit.*, p.14.

550 KNOBLING, Clemens, “The Architectural Model as Means for Reconstruction” in FROMEL, Sabine (direc.), *Les maquettes d’architecture, foction et evolution d’un instrument et de réalisation*, Paris, 2015, pp. 309-314.

posibles en la reconstrucción. Y aquí es donde erró Rafael Contreras, ya que su estudio del edificio fue vivencial, basado en su experiencia del edificio, y no llegó a estudiar el pasado islámico de forma seria, siendo un autodidacta.

Por último, la maqueta arquitectónica ha tenido una función relacionada con la creación de la cultura de masas. Nos referimos a la representación de edificios o conjuntos históricos para proporcionar al visitante una experiencia más empírica y científica de su visita, ayudándole en la mejora de su comprensión de la realidad. Esta necesidad, derivará en la conversión de este tipo de maquetas en objetos de souvenir, o coleccionables. Este será el caso de las de la Alhambra que se convertirán en recuerdos adquiridos por los visitantes para rememorar el monumento.

Centrándonos ahora en la historia de las maquetas arquitectónicas, el primer aspecto a tener en cuenta es el diferente uso que han tenido a lo largo de la historia. Como el profesor Albert C. Smith define:

“*The architectural scale model is created not only as a means of designing our life-sustaining buildings, but also partakes in defining a culture’s universe. Though specific scale models from different historical periods may physically appear quite similar, there can be major differences as to what these models were seen as defining*”⁵⁵¹.

Aunque la maqueta se ha realizado con los mismos principios representativos desde que se crearon las primeras en el Egipto faraónico, hasta nuestros días, su significado y función ha ido variando durante la historia.

Las maquetas son conocidas desde la antigüedad. Ya en la civilización egipcia se realizaban maquetas a escala de edificios para colocar la tumba del mecenas como parte del ajuar funerario y que se conocen en el mundo de la arqueología como “casas del alma”⁵⁵². Los egipcios estaban preocupados por la vida tras la muerte, y ponían muchos esfuerzos en preparar sus tumbas con todo lo necesario para tener también después una vida feliz, por lo que el concepto de casa y el de tumba fueron similares. En sus tumbas colocaban estos pequeños modelos arquitectónicos a escala, que eran algo más que maquetas, pues estaban impregnados de creencias espirituales⁵⁵³.

551 SMITH, Albert C., *Op.cit.*, p. xvi.

552 VV.AA. *Las casas del alma. Maquetas arquitectónicas de la antigüedad (5500 a.C./ 300 d.C.) Catálogo de Exposición, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 1997.*, p. 20.

553 SMITH, Albert C., *Op.cit.*, p. 7.



Fig. 79. Casa del Alma de la Dinastía 12, Egipto, 40.6 x 37 cm. ©British Museum, n° inv. EA32510.

La casa del alma egipcia era la sede del *Ka*, encargado de asegurar la vida del ‘justificado de nombre’ en el otro mundo y de alimentarlo, pues sólo él puede deambular por el espacio interior de la tumba⁵⁵⁴. Estos modelos, de gran sentido simbólico y religioso, se encontraban en las tumbas de todas las clases sociales. Éstas no siempre estaban directamente relacionadas con edificios reales, y las más antiguas son muy esquemáticas. Con el tiempo se van haciendo más complejas y pueden dar una idea de cómo fueron las construcciones domesticas egipcias (Fig. 79).

Al colocarlas en las tumbas, se facilitaban al fallecido todas las necesidades que pudiera tener eternamente, ya que estos modelos representaban carnicerías, panaderías, graneros, carpinterías, y muchos otros elementos que el fallecido fuera a utilizar, como modelos de barcos o carromatos⁵⁵⁵. Además, tenían cualidades mágicas que ayudarían al difunto en la otra vida. El concepto de casa del alma se extendió por todo el Mediterráneo, y se pueden encontrar este tipo de maquetas desde Grecia a Mesopotamia.

El caso de la arquitectura griega es curioso, Si bien por todos es aceptada la gran influencia de la arquitectura y los órdenes arquitectónicos griegos para la historia posterior de la arquitectura, sus artífices, no tuvieron una posición social aceptable, como sí disfrutaron los arquitectos egipcios. Algunos historiadores⁵⁵⁶ creen que es posible que esto se debiera a que nunca llegaron a diseñar los edificios estrictamente hablando, y que quizás por esto, no se han encontrado dibujos preparatorios, o maquetas:

554 VV.AA. *Modelos y maquetas...Op.cit.*, p. 9.

555 HOBSON, Christine, *Exploring the World of the Pharaohs*, London, 1987, p. 93.

556 BUNDGAAR, Jens Andreas, *Mnesicles a Greek Architect at Work*, Copenhagen, 1957, p.15.

*“The general form of a Greek temple was firmly established by convention and, therefore, needed no plan, while the ways in which one temple differed from others of the same period and area were subtle curvatures, slight variations [...] and the effect of these could not easily be demonstrated or appreciated at a small scale, particularly when the necessary drawing equipment was far from perfect. Scale drawings and scale models would, therefore, not be helpful. Indeed, Greek architects normally used different proportions in buildings of different sizes and might well have found scale models positively misleading”*⁵⁵⁷.

Así, no encontramos modelos arquitectónicos de época griega, que estuvieran relacionados con la actividad arquitectónica, sino más bien con la representación espiritual que tuvieron las casas del alma egipcias.

En la época romana, por el contrario, sí utilizaron las maquetas arquitectónicas para mostrar en tres dimensiones las ideas del arquitecto y para exponer el futuro edificio. Así lo muestra Vitruvio cuando escribe:

*“At this time an architect from Aradus, Callias by name, coming to Rhodes, gave a public lecture, and showed a model of a wall, over which he set a machine on a revolving crane with which he seized an Telepolis as it approached the fortifications, and brought it inside the wall. The Rhodians, when they had seen this model, filled with admiration, took from Diognetus (another architect) the yearly Grant and transferred this honour to Callias”*⁵⁵⁸.

La utilidad que le daban los arquitectos romanos a los modelos a escala, era servir como una herramienta exponente de las dificultades arquitectónicas. Esta diferencia en la relación con el uso que se les daba en otras culturas anteriores, radica en la educación más completa y liberal que recibían los arquitectos romanos en matemáticas, astronomía, filosofía y física entre otras⁵⁵⁹.

El marcado carácter espiritual que se le concede a la maqueta arquitectónica en la Antigüedad, continuará durante el periodo Bizantino y más tarde en el Medievo, cuando se representan modelos de los edificios construidos, que los propios mecenas ofrecen a Dios como acto piadoso⁵⁶⁰. Estas ofrendas se realizaban el día de la dedicación o la consagración

557 COULTON, John James, *Ancient Greek Architects at Work*, New York, 1977, p.58.

558 VITRUVIUS, *The ten books on architecture*, translated by Morris Hicky Morgan, New York, 1960, pp. 315-316.

559 SMITH, Albert C., *Op.cit.*, p. 17.

560 BUTTILPH, Suzanne (ed.), *Op.cit.*, p. 26.



Fig. 80. Mosaico de la Virgen entre los emperadores Justiniano y Constantino, Justiniano portando la maqueta de la basílica de Santa Sofía, y Constantino el Grande con la maqueta de la ciudad. Santa Sofía, Estambul, siglo X.

del edificio cuando se organizaba una procesión, presidida por una autoridad religiosa. Los participantes en la construcción del mismo entregaban esta maqueta como ofrecimiento simbólico destinado a un santo o la divinidad. Ejemplos evidentes se pueden ver en los mosaicos de Santa Sofía en Estambul, donde los emperadores cristianos Constantino y Justiniano le ofrecen a la Virgen una maqueta de la ciudad de la Iglesia (Fig. 80). Escena muy similar se puede observar en el célebre ejemplo del siglo XIV de San Bernardo de Hildesheim⁵⁶¹.

En el Medioevo también se realizan maquetas como receptáculos de lo sagrado, siendo así utilizadas como relicarios. Hay ejemplos de caballeros que volvieron de las cruzadas con modelos a escala de estructuras o edificios sagrados, que fueron copiados exactamente del original. También se encuentran esculturas de miembros de la iglesia o patronos sujetando pequeñas reducciones a escala de iglesias, como es el caso de la escultura del alcalde de la ciudad, Ludwig Kraft de Ulm y su mujer, que depositan una maqueta a escala de la catedral sobre los hombros del arquitecto⁵⁶². Estos modelos deben ser vistos como iconos religiosos, no como instrumentos creativos. Así mismo, en la baja Edad Media,

561 GRABAR, André, *La iconografía bizantina*, reed., Madrid, 1998, p.124.

562 SMITH, Albert C. *Op.cit.*, p. 36.

se realizaron maquetas en el contexto de los gremios de constructores como ejercicios de aceptación en la estructura gremial⁵⁶³.

También encontramos ejemplos en el contexto de la cultura hispanomusulmana medieval, ya que nada más ser nombrado prefecto de la ceca, Almanzor habría hecho llegar a Šubh – la concubina del califa y madre de de ‘Abd al-Raḥmān y de Hishām – una espléndida miniatura que representaba un palacio de plata que él mismo habría labrado y hecho desfilar por las calles de Córdoba⁵⁶⁴.

Durante el Renacimiento surge con fuerza la figura del arquitecto, que había estado diluida en el Medioevo dentro de los grupos gremiales. Es en este momento, cuando el arquitecto, para reivindicar su trabajo, realiza complejas y costosas maquetas que fijarían el proceso intelectual y creativo del artista en tres dimensiones. Por ejemplo, el florentino Phillippo Brunelleschi (1377-1446) realizaría una serie de modelos de cúpulas, para intentar resolver los problemas estructurales de esta técnica en la catedral de Santa María del Fiore en Florencia⁵⁶⁵, que según Vasari fueron destruidos por la falta de cuidado de los encargados de la catedral⁵⁶⁶.

Para ello no se escatimaba en gastos, y las maquetas se convirtieron entonces en objetos lujosos con valor en sí mismos, pues, como decía Miguel Ángel: “el dinero gastado en una maqueta era el mejor empleado de todo el proyecto”⁵⁶⁷. Miguel Ángel, que además de arquitecto fue también escultor, introdujo la grandiosidad escultórica en las maquetas, como se ve en dos de los ejemplos que se conservan realizados por el italiano, una de la escalera de la Librería Laurenciana, y otra de la catedral de San Pedro, ejecutadas para que sirvieran de guía a los trabajadores en las obras de construcción⁵⁶⁸.

563 CALATRAVA, Juan, CACHORRO, Emilio, GRACIA, Francisco y MARTÍNEZ, Juan, *Microarquitecturas: volúmenes...Op cit.*,p. 18.

564 Noticia recogida entre otros por Ibn ‘Idhārī, *Kitāb al-bayān fī ajbār al-Andalus wa-l-Magrib (al-Bayān II)*, ed. E. Lévy-Provençal y G.S. Colin, Leiden, 1951, p. 252. Cif. BARIANI, Laura, *Almanzor*, San Sebastián, 2003, p.57.

565 Ver: KOSTOF, Spiro, *The Architect*, New York, 1977, p. 109; TEODORO, Francesco Paolo di, “Les maquettes pour la coupole et la lanterne de Santa Maria del Fiore par l’analyse des documents publiés et inédits” en FROMEL, Sabine (direc.), *Les maquettes d’architecture, foction et évolution d’un instrument de conception et de réalisation*, Paris, 2015, pp. 65-75.

566 SMITH, Albert C. *Op.cit.*, p. 25.

567 CALATRAVA, Juan, CACHORRO, Emilio, GRACIA, Francisco y MARTÍNEZ, Juan, *Microarquitecturas: volúmenes...Op cit.*,p. 19.

568 KOSTOF, Spiro, *Op.cit.*, p. 142.

El arquitecto Leone Battista Alberti (1404-1472) ilustra con una anécdota sobre la antigua Roma, cómo las maquetas a escala serían muy útiles para el patrón del edificio, ya que les permitiría ver el futuro con más claridad que con un dibujo:

*“Suetonious tells us that Julius Caesar completely demolished a house on his estate at Nemi because it did not totally meet with his approval, although he had begun it from the foundation and had it finished at vast expense. In this he deserves censure even from us, descendants, either for his failure to take sufficient prior account of the relevant considerations, or perhaps for his fickleness, which allowed him to dislike an executed building, although it had been correctly constructed. For this reason, I will always commend the time-honored custom, practiced by the best builders, of preparing not only drawings and sketches, but also small scale models of wood or any other materials”*⁵⁶⁹.

Respecto a cómo pueden las maquetas arquitectónicas ayudar al arquitecto en sus funciones, Alberti dice:

*“These small scale models will enable us to weight up repeatedly and examine, with the advice of experts, the works as a whole and individual dimensions of all the parts, and, before continuing any farther, to estimate the likely trouble and expense”*⁵⁷⁰.

Esto hace que para Alberti, y en general para los arquitectos del Renacimiento, las maquetas fueran utilizadas como mecanismos de pensamiento en el diseño de edificios, no solo para presentar ideas a los patrones, sino para la evolución de sus propias ideas, para así experimentar y evitar errores en sus ejercicios como arquitectos. Antiguamente la mayoría de ciudadanos no llegarían a contemplar el edificio en su totalidad, y por lo tanto se ignoraría la grandeza del arquitecto. Esta era una de las razones por las que se utilizaba la maqueta a escala, para así poder mostrar la magnitud total del edificio. Éstas se convierten en la expresión de las ideas del autor sobre la obra.

Es también durante el Renacimiento cuando las maquetas pasan a formar parte del imaginario del poder, y se pone de moda su coleccionismo como símbolo de supremacía, representando la magnitud constructiva del que las posee. Esta simbología sigue presente durante los siglos XVII y XVIII cuando encontramos importantes maquetas como la realizada por Juan Villanueva del Gabinete de Historia Natural (hoy el Museo del Prado

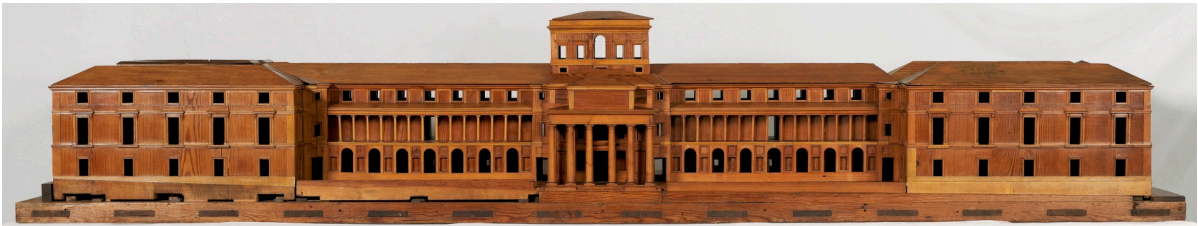


Fig. 81. Modelo atribuido a Juan Villanueva del Gabinete de Historia Natural (hoy Museo del Prado), 1787, 66 x 362 x 94 cm. Colección Museo del Prado, nº inv. 002728.

en Madrid)⁵⁷¹ (Fig. 81). También en esta línea cabe señalar la realizada por el arquitecto británico Christopher Wren del primer proyecto de la catedral de Saint Paul en Londres de 1673. Ambos ejemplos fueron utilizados para explicar los proyectos que realizarían los monarcas, y por lo tanto representan el poder que estos poseían⁵⁷².

En España hubo también una gran tradición de realización de maquetas para la definición formal del proyecto arquitectónico de cara a sus comitentes. Ya en el Renacimiento, hay un claro antecedente en Granada, cuando el maestro mayor Diego de Siloé manda realizar un modelo de la catedral de Granada en 1528 a los artistas Pierre Guillebert y Forsey Maulroy, realizada en madera de pino⁵⁷³. Sabemos, así mismo, que Carlos III (1716-1788) fue un gran aficionado a las maquetas y que incluso las coleccionaba, colocándolas en una habitación llamada el “cuarto de modelos” en el Palacio del Buen Retiro. Aquí se depositó entre otras, la gran maqueta del Palacio Real de Madrid ideada por Fray Filippo Juvarra (1678-1736) y concluida por Joseph Pérez y Ventura Rodríguez⁵⁷⁴. Este modelo, realizado en madera, se concluyó tras la muerte del arquitecto italiano y sirvió para levantar alguno de los planos que se conservan hoy en día. Lamentablemente, la pieza no ha llegado hasta nuestros días o se encuentra en paradero desconocido⁵⁷⁵.

571 Este modelo, que se puede ver en el Museo del Prado (nº inv. 002728), corresponde al segundo proyecto de Villanueva para el Gabinete de Historia Natural, presentado a Carlos III en 1785. Fue realizado en diferentes tipos de madera, y se parece mucho al edificio que más tarde se proyectó. Hoy en día es una importante fuente documental ya que permite apreciar la fachada trasera original, que con el tiempo fue modificada por añadidos posteriores. MOLEÓN GAVILANES, Pedro, *Proyectos y obras para el Museo del Prado, Fuentes Documentales*, Madrid, 1996,p. 55.

572 LESLIE, Fiona, *Op.cit.*, p.166.

573 MARÍAS, Fernando, “Il modello architetonico del Rinascimento in Spagna: da Granada a Malaga”, en FROMEL, Sabine (direc.), *Les maquettes d’architecture, foction et évolution d’un intrument de conception et de réalisation*, Paris, 2015, pp. 143-158.

574 MONTES SERRANO, Carlos, “Breve noticia sobre el “Cuarto de Modelos” del Palacio del Buen Retiro en Madrid” en *Actas del VI Congreso E.G.A. t. II*, Pamplona, 1996, pp. 341-353,p. 1.

575 MUÑOZ DE PABLO, Mº José, “Un lugar en Madrid para el Palacio Real de Filippo Juvarra” en *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, nº 15, 2010, pp. 148-155, p. 151.

569 ALBERTI, Leone Battista, *On the Art of Building in Ten Books*, translated by Joseph Rykwert, Cambridge, 1988, pp.33-34.

570 *Ibidem*, p. 34



Fig. 82. *Dessert* de Carlos IV, realizado por Luigi Valadier, circa 1786. Colección Museo Arqueológico Nacional, nº inv. 1990/122/27.

Hay otros relevantes ejemplos del siglo XVIII y XIX. Encontramos uno con función conmemorativa en los *dessert* de Carlos IV (1748-1819). Estas miniaturas arquitectónicas que hoy se conservan en las colecciones del Palacio Real de Madrid y en el Museo Arqueológico Nacional. Estaban hechas con piedras duras o semi preciosas como el jaspe de varios colores, el lapislázuli o el pórfido, combinados con otros materiales muy finos como el alabastro oriental, el granito rosa o el mármol, y decoradas todas ellas con piedras preciosas y metales⁵⁷⁶ (Fig. 82). Se utilizaban como centros de mesa, para servir bebidas o como enfriadores, etc. Una pieza de este tipo utilizada como centro de mesa fue encargada en 1786 al embajador de España en París, por entonces el Conde de Aranda, quien a su vez la encargó al artista Luigi Valadier (1726-1785). Este *dessert* está inspirado en el *circus maximus* de la antigua Roma y está formado por miniaturas arquitectónicas de los templos y edificios romanos. La riqueza y lujo de estas miniaturas arquitectónicas estaban encaminadas a simbolizar la alegoría del poder de los Borbones, en este caso, de Carlos IV⁵⁷⁷.

Así mismo, otros arquitectos del siglo XVIII realizaron maquetas, como la llevada a cabo por el arquitecto madrileño Custodio Teodoro Moreno (1770-?) del primer proyecto del Teatro Real de Madrid. Este primer proyecto había sido ideado por el arquitecto Antonio López Aguado⁵⁷⁸, (1769-1831) que falleció en 1831 dejándolo inacabado. Teodoro

576 SIMON PALMER, M^º del Carmen, “Evolución del gusto en la Mesa Real” en VV.AA, *Entorno a la mesa: tres siglos de formas y objetos en los Palacios y Monasterios Reales*, Catálogo de Exposición, Madrid, 2000, pp. 31-50, p. 31.

577 HERRERO, M^º Josefa, “Dessert del Príncipe Carlos (Carlos IV)” en VV.AA, *Entorno a la mesa: tres siglos de formas y objetos en los Palacios y Monasterios Reales*, Catálogo de Exposición, Madrid, 2000, pp. 51-60, p. 69.

578 NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, “Antonio López Aguado, arquitecto mayor de Madrid 1764-1831, ” en *Villa de Madrid*, año VIII nº 33, 1971, pp. 84-89, p. 85.

Moreno decidió realizar una maqueta de madera de este primer proyecto de López Aguado, que se conserva aún hoy en el Museo Municipal de Madrid. Se trata de una pieza muy interesante y, además, nos indica también el camino hacia el estilo de las maquetas de la Alhambra, ya que es desmontable para poder apreciar la distribución interior realizada con todo lujo de detalles⁵⁷⁹.

Este tipo de maquetas, denotan la importancia que la realización de modelos a escala alcanzó para los proyectos arquitectónicos en España. Por lo tanto, hubo una tradición anterior que pudo empujar a Contreras a continuarla para legitimar sus proyectos adornistas y como parte del proceso de restauración.

Además, durante el *Grand Tour*, se puso de moda el coleccionismo de modelos arquitectónicos como objetos conmemorativos de edificios visitados. Fue el caso, entre otros viajeros, del británico Sir John Soane. Es posible que la continuación de esta moda del XVIII hasta bien entrado el XIX fuera en parte la razón de la gran popularidad que llegaron a alcanzar las maquetas de la Alhambra.



Fig. 83. “Model Room” sala de las maquetas en la casa-museo de Sir John Soane en Londres.

Con la llegada el siglo XIX y la industrialización, este tipo de piezas adquiere una nueva dimensión, la de ser fuente material y testimonial de un mundo cambiante, marcado por los adelantos industriales que estaban modificando las formas tradicionales tal y como se conocían. Este nuevo carácter de la maqueta abrirá la puerta a una doble extensión de su funcionalidad. Por un lado, serán objetos de coleccionista, souvenirs que representan obras de la antigüedad, mediante las cuales se recuerde un monumento del pasado tal y como fue. Es este el ejemplo de colecciones como la del mencionado Sir John Soane en

579 NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *Arquitectura y arquitectos madrileños...Op.cit.*, p.62.

Londres, quien atesoró, entre otras, maquetas de los monumentos más importantes de la antigüedad greco-romana, y de quien hablaremos de nuevo más adelante⁵⁸⁰ (Fig. 83).

Por otro lado, en el siglo XIX las maquetas se convertirán en objetos educativos, instrumentos de muchas instituciones académicas para enseñar historia de la arquitectura a los alumnos que no tenían la posibilidad de viajar. Las maquetas y vaciados se unirán a la corriente de la realización de copias de obras de arte y en particular de copias arquitectónicas, realizadas con vaciados en general en yeso que adquirirían escuelas, museos y universidades. Estas copias en miniatura intentan captar la belleza y el estilo de las obras en una escala reducida y de forma tangible y empírica. Al ser fácilmente transportables, su utilización extenderá el conocimiento de estilos foráneos y de difícil acceso. Esta será una de las razones por las que se coleccionarán las maquetas de la Alhambra.

3.2. RAFAEL CONTRERAS Y SUS MAQUETAS DE LA ALHAMBRA: DE PROYECTOS DE RESTAURACIÓN A OBJETOS COMERCIALES.

Para hablar de las maquetas arquitectónicas de la Alhambra debemos comenzar por los modelos del taller de Rafael Contreras, dado que fue él quien inauguró esta moda en Granada. En el capítulo anterior hemos desarrollado su papel en la historia de la Alhambra en el siglo XIX y las restauraciones adornistas que definieron sus intervenciones en el conjunto. Además, hemos analizado el taller de vaciados que fundó en el interior del conjunto palatino para la intervención en las decoraciones y el funcionamiento del equipo.

Nosotros creemos que las primeras maquetas arquitectónicas de la Alhambra que realizó Rafael Contreras estuvieron unidas al proyecto de restauración que quería seguir, y que con el tiempo traspasaron los límites de este ejercicio para convertirse en objetos lúdico-decorativos con una intencionalidad comercial.

3.2.1. Los primeros modelos arquitectónicos, ejemplos de las restauraciones.

Realizar una miniatura de un edificio es una intervención de poco riesgo ejecutivo. Como Gastón Bachelard decía: “la miniatura es un ejercicio de frescor metafísico; permite modificar con poco riesgo ¡Y qué reposo en este ejercicio del mundo dominado!”⁵⁸¹. La

580 DOREY, Helen, “Sir John Soane’s Model Room”, in *Perspecta* 41, 2008, pp. 46–171.

581 BACHERLARD, Gaston, *La poétique de l’espace*, Paris, 1957, edición en castellano: *La poética del espacio*, México D.F. 2006,p. 200.

maqueta es, por tanto, un objeto con el que se pueden ensayar nuevas técnicas y nuevos estilos de arquitectura, sin el gasto, la complicación y la problemática del edificio original. Y fue con esta intención con la que surgieron las primeras maquetas o reducciones a escala de la Alhambra, para mostrar las posibilidades que ofrecía la nueva restauración adornista que querían llevar a cabo los Contreras.

Como ya hemos visto en el capítulo anterior, el siglo XIX fue testigo de las restauraciones adornistas en el conjunto nazarí. Rafael Contreras tenía muy claras sus ideas respecto a la dirección que debían tomar las intervenciones e incluso antes de comenzar a trabajar oficialmente como restaurador adornista, ya estaba realizando ensayos de las técnicas que le facilitarían “recuperar” el estado original del edificio palatino. Los ensayos que llevó a cabo Rafael Contreras de este nuevo tipo de restauración, que ya se estaba produciendo en la Alhambra desde época del gobernador Juan Parejo, los perpetró en forma de reducciones a escala, siendo la primera de la que tenemos noticia, la realizada junto a sus hermanos de la sala de Dos Hermanas que concluyó en 1847. Esta maqueta es la única que ha llegado hasta nosotros de la que se conoce la fecha segura de realización⁵⁸².

Así, creemos que, a pesar de no conservar muchos ejemplos, las primeras maquetas de la Alhambra realizadas por Contreras estuvieron dentro del marco del proyecto de restauración y fueron utilizadas por sus artífices para ensayar y después mostrar las técnicas que estaban utilizando en las intervenciones de la Alhambra. Estas maquetas les permitirían estudiar la composición y los volúmenes desde un punto de vista estético y a la vez aclaratorio, ya que debemos tener en cuenta que la restauración adornista se basaba en la composición de una especie de puzzle de decoraciones que debían tener sentido y armonía para que el conjunto fuera coherente, por lo que la realización de una maqueta a escala era una buena manera de ensayar ese complicado “puzzle”.

Sin duda la maqueta del interior de la sala completa de Dos Hermanas, la primera de la que tenemos noticia realizada por Rafael Contreras, estuvo destinada a llamar la atención de las autoridades, y así poder atraer su apoyo económico para continuar con las restauraciones, por lo que se puede considerar también como un instrumento de difusión de su propio trabajo.

La creación de maquetas era algo común en los proyectos arquitectónicos del siglo XIX en España, y eran instrumentos utilizados frecuentemente por los alumnos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En Granada no fue diferente, y su elaboración se hizo habitual entre los arquitectos y maestros de obras. El maestro albañil de

582 Ver: DUMAS, Alexandre, *De Paris á...Op cit.*, p. 37, y COOK, Samuel Edward, *Spain and the Spaniards...Op cit.*, p. 341.

la Alhambra Manuel de Salas, hijo o hermano del maestro de obras colaborador de José Contreras, José de Salas, ya había presentado una maqueta a escala de la fuente de los Leones al Liceo Artístico y Literario de Granada el 18 de noviembre de 1839 con motivo de su inauguración⁵⁸³. Rafael Contreras, a pesar de nunca haber conseguido el título de arquitecto, no debía ser ajeno a los procesos necesarios para realizar un proyecto arquitectónico, y la elaboración de modelos a escala debió ser algo natural en su aprendizaje. Además, el arquitecto Rafael de Villarreal había ofrecido a la corte una pieza en madera que representaba la Alhambra⁵⁸⁴, tan sólo unos meses antes de que Contreras presentara la suya, por lo que debía ser una práctica habitual de los arquitectos de la época. La popularidad de estos prototipos preparó el terreno para que la gran maqueta de la sala de Dos Hermanas fuera cumplidamente apreciada y celebrada tanto entre sus vecinos en Granada como en la Corte de Madrid (Fig. 84).

Al observarla (catálogo 34) se hace indiscutible la gran capacidad técnica de los hermanos Contreras Muñoz. La enorme reproducción de la *qubba* central de la sala de Dos

Fig. 84. Maqueta de Dos Hermanas. Rafael Contreras y sus hermanos, 1842-1847. Colección Museo Arqueológico Nacional de Madrid, nº inv. 55500. Catálogo nº 34.



583 RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, “La Alhambra y la Academia...” *Op cit*,p. 102.

584 *Ídem*.



Ver Fig. 84.

Hermanas es una magnífica obra de incuestionable pericia técnica y de fina ejecución, en la que se mezclan varios acabados y se trabajan diferentes materiales, como la escayola, el papel pintado o la madera. La maqueta representa el interior de la sala de Dos Hermanas y los volúmenes exteriores, obviando el espacio adelantado del mirador de Lindaraja.

Este modelo, que mide 194 cm de alto por 109 cm de ancho, está realizado mediante un esqueleto de madera, sobre el que descansan en el interior las planchas talladas de estuco que representan los motivos decorativos a color. Se nota en su ejecución que los hermanos Contreras aún no eran grandes conocedores de la ornamentación de la Alhambra, ya que los motivos no siempre se corresponden con los nazaríes, y en ocasiones están mal ejecutados, como en el caso de las inscripciones, que están mal escritas o por la inclusión de cruces entre la decoración de los mocárabes. Es posible que su aprehensión de la Alhambra fuera aun limitada, ya que sabemos que esta maqueta se realizó con anterioridad a la creación del taller de vaciados de la Alhambra, cuando Rafael Contreras tenía aún poca experiencia en el monumento nazarí.

Quizás la parte más impresionante de esta maqueta sea la bóveda de mocárabes, de una calidad y ejecución exquisita, que ya deja entrever las características de la producción de Contreras, que describe la original como: “la bóveda más interesante, más grandiosa, la más sublime, que se ha construido por el hombre”⁵⁸⁵.

En el interior se han reparado y completado todas las decoraciones de la sala, tal y como ellos creían que debieron ser. Aunque la sala de Dos Hermanas había llegado en buen estado hasta el siglo XIX, no contaba ya con parte de las decoraciones en yeso y de los azulejos del zócalo, que, sin embargo, los hermanos Contreras restituyen en la maqueta. Los motivos ornamentales en escayola están tallados, por lo que se debieron realizar trabajos de reducción a escala mediante dibujos y planos de los mismos. Para el zócalo no se emplearon azulejos, sino papel pintado que se encuentra hoy en día muy deteriorado por el paso del tiempo y por la corrosión producida por el aglutinante utilizado para fijarlo a la escayola.

El color es otro elemento a destacar de esta pieza, donde Contreras comienza sus experimentos que aplicará más tarde en las restauraciones. Es muy probable que aún no conociera las teorías del color de Jones, en esta fecha tan temprana de 1842 a 1847, y es posible que su interpretación estuviera más bien basada en su propia experiencia del color en la Alhambra por la observación directa y por lo aprendido de su padre. Lo cierto es que en esta sala de Dos Hermanas comete muchos errores, como por ejemplo abusar del azul, que utiliza de manera indiscriminada y reiterativa en la cúpula de mocárabes y en las paredes, algo que también hará en las restauraciones. Así mismo introduce el verde, el

585 AGP 12015/5, s/f. Memoria de Rafael Contreras 10 de mayo de 1846.

marrón y el púrpura, colores que no estaban presentes en los yesos nazaríes, lo que demuestra el poco entendimiento de los colores originales de la Alhambra. Pero es importante destacar la relevancia que tiene el hecho de que Contreras representara esta sala pintada por completo, y no con los pocos restos de color que habían llegado al XIX. Contreras, seguramente siguiendo la tendencia de la época liderada por Semper, colorea la sala en su intento de recuperar el esplendor nazarí.

Los volúmenes del exterior son inventados, ya que esta sala, obviamente, no es exenta, pero la parte superior es bastante parecida al original, con la salvedad de que introduce una muralla almenada bordeando el exterior de la *qubba* mayor, que es producto de su imaginación.

Rafael Contreras informó a la reina Isabel II de la existencia de esta maqueta con una memoria que le envió el 10 de mayo de 1846. En esta memoria indicaba que llevaba ya cuatro años trabajando en este modelo y que había decidido realizarla por el “deseo de aventajar a los extranjeros” que habían dibujado y copiado este espacio en tantas ocasiones. Además, hace saber a la reina, que su trabajo en esta maqueta había llamado ya la atención de muchos visitantes y viajeros que le habían propuesto “llevarlo a sus países a construir bajo tan exquisito género”. Rafael, muy inteligentemente, se ofrece a la reina para “formar un diseño del genero de estancia que se le exigiese para algún palacio” y que el resultado estaría entre “los más magníficos que se pueden apetecer pues no se parece en nada a lo que hoy se está construyendo en los palacios más suntuosos del mundo” y a un coste no muy elevado. Rafael demuestra gran confianza en su trabajo, y además de presentar a la reina el modelo que estaba realizando, se ofrece a decorar en ese estilo, cualquier estancia que ella quisiese, adelantándose al trabajo del Gabinete Árabe para Aranjuez que un año más tarde le encargaría la reina.

Isabel II compró esta maqueta en 1847⁵⁸⁶ y a principios de la década de 1850 pasó a formar parte de los fondos del Museo Nacional de Pintura y Escultura (hoy Museo del Prado) para más tarde, en diciembre de 1873, ser trasladada al Museo Arqueológico Nacional junto a otras tres: “un templete del patio de los leones, un modelo de la portada y puerta de la mezquita de la Alhambra y un modelo del frente de la misma sala de las Dos Hermanas”⁵⁸⁷.

La gran importancia de esta maqueta reside no sólo en que sentó las bases de su producción, sino también en las grandes consecuencias que tuvo para Contreras su realización. Con ella mostró lo que era capaz de hacer, su gran maestría para trabajar el yeso y

586 AGP Fondo personal, caja 16808, expediente 2, s/f.

587 AGP Gabinete nº 170, expediente 222, 1873-24, s/f.

la madera, y su entendimiento de la utilización del color en la arquitectura nazarí⁵⁸⁸. Pero sobre todo, le mostró a la joven reina, cómo podía transformar la Alhambra si era elegido para su restauración. Dejaba claro que era totalmente capaz tanto estilística como técnica-mente de recuperar el esplendor que la Alhambra había perdido, sentando con este modelo las bases de su restauración y de su interpretación personal del estilo del conjunto nazarí.

Rafael Contreras empezó a hacerse popular a partir de la creación de este modelo en 1847. Sus conciudadanos granadinos destacaban la gran labor realizada en él admirada tanto dentro como fuera de las fronteras españolas: “los extranjeros, especialmente los ingleses, apreciadores más que ninguno, de las bellezas artísticas y arqueológicas [...] han hecho proposiciones al Sr. Rafael Contreras para comprar su obra; pero su autor ha rehusado admitirlas, antes de que la reina de España la viese, y no es creíble que la dura ley de la necesidad le obligue a ceder su obra para que sea transplantada lejos de nuestro suelo”⁵⁸⁹.

Creemos que este modelo se realizó en el primer taller privado de los Contreras, que se encontraba en su casa de la calle Ancha de la Virgen en el barrio del Realejo en Granada⁵⁹⁰. Seguramente no trabajarían allí demasiado tiempo, dada la comodidad que suponía tener un espacio en la Alhambra, por lo que es muy posible que una vez nombrado restaurador adornista, se mudaran a algún ámbito dentro del conjunto nazarí, donde poder tener más fácil acceso a los originales. Es más que factible que en los primeros años utilizaran el recién fundado taller de vaciados de la Alhambra destinado a las restauraciones como lugar donde elaborar estas maquetas también, debido a la facilidad que suponía tener el monumento cerca, así como todos los materiales necesarios y la mano de obra cualificada, ya que seguramente los mismos artesanos de las restauraciones participarían también en la producción de estos modelos.

Sabemos que esta no era la única maqueta en la que estaba trabajando en esta época. Estaba ocupado también en una del mirador de Lindaraja. Esta circunstancia la deducimos porque, un año más tarde, cuando se le pide que se incorpore a los trabajos del Gabinete Árabe de Aranjuez, escribió al gobernador de la Alhambra para comunicarle que aunque había sido nombrado restaurador adornista, no podría incorporarse a los trabajos hasta “dentro de 17 o 18 meses” porque debía marcharse a Madrid (a realizar el Gabinete), lo

588 Aunque hoy sabemos que su interpretación del color no siempre fue acertada, para la reina debió ser muy interesante y novedoso ver la Alhambra totalmente coloreada, y más si pensamos que Rafael seguramente le explicaría que ese era el estado original del monumento.

589 *El Español*, nº 982, Granada, 4 septiembre de 1847.

590 DUMAS, Alexandre, *De Paris à...Op.cit.*, p.37.

que le obligaría a paralizar también la realización de la miniatura “del cuarto de Lindaraja que estaba haciendo”, y de la que decide enviar a Madrid la parte ya acabada⁵⁹¹.

Desde 1848 Contreras se centra en la realización del Gabinete Árabe de Aranjuez. Este proyecto representó un gran desafío, pero tras la gran aceptación y éxito del mismo, su popularidad creció, en parte gracias a su gran facilidad para aproximarse a los contactos correctos.

Como hemos visto, Contreras vuelve a Granada por un breve periodo en 1849 debido a la paralización de las obras en Aranjuez. En este tiempo debió colaborar con alguno de sus hermanos en la realización de otra maqueta, ya que en una de las comunicaciones del interventor de Real Patrimonio con el gobernador de la Alhambra sobre el avance de los trabajos en la sala de Camas, éste critica a Rafael Contreras quejándose de que “si el restaurador adornista se ocupara de trabajar en la sala y acudiera más a su puesto de trabajo en vez de dedicar su tiempo a realizar una maqueta con la ayuda de uno de sus hermanos”⁵⁹², las restauraciones en la sala irían más avanzadas.

La maqueta a la que se refiere el gobernador en esta comunicación debió ser la que había empezado un año antes del mirador de Lindaraja, ya que en otra nota entre el gobernador y el interventor referente a este mismo asunto, el gobernador le reprocha que en vez de trabajar en la Alhambra “como es su obligación se dedica al modelo del mirador de Lindaraja que ha principiado”⁵⁹³.

Cuando estaba a punto de terminar su trabajo en Aranjuez, Rafael Contreras manda dos instancias a Real Patrimonio el 3 de diciembre de 1850. Entre diversas peticiones y preguntas, solicita que se le aclare “si es soberana voluntad el que se ocupe de la conclusión del modelo del patio de los Leones que tiene comenzado, además del modelo del mirador de Lindaraja que ya había empezado”⁵⁹⁴. El arquitecto mayor de los Reales Sitios, en aquel momento, Domingo Gómez de la Fuente, le contesta en un informe fechado el 6 de abril de 1851 que estima de escaso interés que supone que se dedique a realizar reproducciones de las salas de la Alhambra, pues “solo pueden servir como objeto de curiosidad” dado que al reducir a escala las ornamentaciones se pierden los detalles y considera de mayor utilidad reproducir los ornamentos al tamaño natural con “dibujos geométricos unos en conjunto y otros en detalle y sujetos a rigurosa escala”. Además, no comulga con que Rafael Contreras se dedique a sacar vaciados de las yeserías para venderlos para su beneficio

591 AHA Legajo 235-4, s/f.

592 AGP 12016/6, s/f. Informe Laureano García, 3 de octubre 1849.

593 AGP 12016/6 s/f. Carta de Francisco Sales Serna, octubre 1849.

594 AGP 12016/6, s/f. Instancia Rafael Contreras 3 de Diciembre 1850.

personal, porque esto rebaja el mérito del original y debería ser el Real Patrimonio el que obtuviera los beneficios de esta actividad⁵⁹⁵.

Estos primeros modelos estuvieron enmarcados en el proyecto que le encargó la reina Isabel II, tras su nombramiento como restaurador adornista en 1847, y tras la gran impresión que causó la maqueta de Dos Hermanas:

“Es también el pensamiento de S.M. que si los trabajos de la restauración diesen lugar o bien mezclados con ellos fuese posible, conciliar Contreras la constitución de su pensamiento de sacar modelos semejantes al de la sala de Dos Hermanas, y así continúe también verificándolo a cuyo fin así como al de la restauración facilitara el comandante de la Real Alhambra a Contreras cuantos auxilios necesite [...]”⁵⁹⁶.

Así, sabemos que hasta 1850 había realizado al menos tres maquetas, la *qubba* de Dos Hermanas, un modelo del mirador de Lindaraja y un modelo del patio de los Leones. Desconocemos el aspecto de los dos últimos modelos e ignoramos si hoy se conservan. Es posible que se encontraran en el grupo que adquirió el museo de Pintura y Escultura, y que después se trasladó en 1873 al Museo Arqueológico Nacional, como veremos en el capítulo cuatro. Lo que está claro es que Rafael Contreras no debió considerar las palabras del arquitecto mayor de los Reales Sitios, Domingo Gómez de la Fuente, ya que siguió realizando modelos a escala de la Alhambra, y lucrándose con su venta.

La ejecución del Gabinete de Aranjuez, y la producción de estas maquetas, ayudaron a desarrollar la fama de Rafael. Pero además, su éxito se vio incrementado por su facilidad para hacer los contactos más acertados. Contreras debía tener un gran don de gentes, y sus relaciones sociales le ayudaron en gran medida a impulsar su carrera, tanto nacional como internacionalmente. Como ya hemos visto, los miembros de la Cuerda granadina le introdujeron en ámbitos sociales que le reportaron mucha fama, y durante la década de 1850 la notoriedad de Contreras se dispersó por toda Europa.

Uno de sus contactos más relevantes, Pascual Gayangos, sería determinante para su entrada en el mercado británico. Gayangos había estado presente en la reunión que mantuvo Contreras en Palacio Real para presentar la maqueta de Dos Hermanas en 1847 a la reina, y tras ver el gran trabajo realizado, aconsejó a los organizadores de la sección española de la *Great Exhibition* de 1851 en Londres la inclusión de objetos de la Alhambra como representantes del arte español, proponiendo el nombre de Contreras para realizarlos, dadas las

595 AGP 12016/6, s/f. Informe Domingo Gómez de la Fuente 6 de abril de 1850.

596 AGP Fondo personal, caja 16808, expediente 2, s/f.

capacidades que éste había mostrado al realizar la maqueta⁵⁹⁷. Aparte del interesante matiz nacionalista de esta elección, que posiciona a la Alhambra como el monumento paradigmático español en plena revalorización del pasado islámico como aquello diferenciador y único de España, el hecho de que Contreras fuera elegido para presentar sus trabajos a esta importante exposición, demuestra la popularidad que sus restauraciones estaban adquiriendo tanto dentro como fuera de España.

Fig. 85. Panel decorativo de la Alhambra, Hugh Owen, en la Great Exhibition of Works of Industry of All Nations, 1851, Londres, 1851. Colección Museo Rijks, Amsterdam, n° inv., RP-F-F25214. Catálogo n° 23.



Así, ya en 1851 Contreras exhibe sus obras en la primera Exposición Universal celebrada en Londres. Para aquella ocasión envió un panel del salón de Embajadores, un capitel del palacio de los Leones y un paño decorativo del mismo palacio y otras piezas⁵⁹⁸. No se conoce el paradero de estos motivos decorativos hoy en día. En el catálogo oficial de la exposición están descritos como “*arabesque, details of the Alhambra*”⁵⁹⁹. El profesor Javier Piñar cree que el paño decorativo del palacio de los Leones correspondería con la pieza fotografiada por Hugh Owen y fechada en 1851, que representa el paño decorativo de la jamba derecha del arco de entrada del mirador de Lindaraja⁶⁰⁰ (Fig. 85).

El famoso arquitecto e historiador inglés Matthew Digby Wyatt (1820-1877), menciona las obras de Contreras que aparecieron en la exposición en su libro *Industrial Arts of the Nineteenth Century*⁶⁰¹. En esta publicación muestra una lámina con los diseños de Contreras y detalla que fueron creados para el “*cabinet of the Queen of Spain at Aranjuez*”.

597 AGP Aranjuez, Legajo 96 s/f.

598 VV.AA, *Catalogue of the Spanish productions sent to the Great Exhibition of the Works of Industry of all nations*, London, 1851, p.27.

599 *Ídem*.

600 PIÑAR SAMOS, Javier, *Imágenes en el tiempo...Op.cit.*, Imagen n° 002078.

601 DIGBY WYATT, Matthew, *The industrial arts of the Nineteenth Century: a series of illustrations of the choicest specimens produced by every nation, at the Great Exhibition of Works of Industry*, London, 1851.

Contreras acababa de terminar la estancia, por lo que seguramente le pareció oportuno mostrar su trabajo⁶⁰². Así mismo, presentó algunas maquetas arquitectónicas a escala, ya que Wyatt abre su texto sobre él recordando la “*the skill displayed by its exhibitor in the production of some beautiful models, on a small scale, of portions of the Alhambra*”⁶⁰³. Desconocemos cuáles fueron las maquetas seleccionadas por Contreras para la participación en el certamen, ya que Wyatt no detalla qué representaban estos modelos, y no nos consta tampoco el paradero actual de las mismas.

En esta primera participación en una exposición universal incluyó obras que representaban las restauraciones que se estaban haciendo y su trabajo en Aranjuez, por lo que estos modelos y vaciados también estuvieron destinados a diseminar su propio trabajo en el complejo nazarí y a mostrar los ensayos que se estaban llevando a cabo en el proyecto de restauración.

No creemos que en estos primeros años el negocio funcionara de manera activa, y las primeras maquetas estuvieron destinadas a cumplir el deseo de la reina de crear miniaturas de los principales monumentos hispanomusulmanes, y a publicitar los trabajos de restauración dirigidos por Rafael. Por lo tanto, estarían más unidas a su labor como restaurador adornista y al proyecto de trabajo, que a la vertiente más turística y comercial del negocio que desarrollará al desde mediados de la década de 1850.

A estas primeras maquetas, se les unen hasta 1855 aproximadamente, los vaciados de las decoraciones relacionados con las restauraciones que sacó el taller de vaciados de la Alhambra. Como los que envió a la reina para que comprobara sus adelantos en las obras en 1847⁶⁰⁴, los siete vaciados que mandó a Sevilla para ayudar en los trabajos de conservación de los Alcázares en 1848⁶⁰⁵, o los realizados para la *Great Exhibition* en 1851⁶⁰⁶. En un principio, estas piezas estuvieron directamente relacionadas con los espacios que se estaban en proceso de restauración, pues eran aquellos a los que más fácil acceso se tenía, debido a que ya contaban con andamiaje y habían realizado un estudio de sus decoraciones para restaurarlas. Al mismo tiempo, a través de estos modelos mostraba el tipo de trabajo que se estaban llevando a cabo en la Alhambra, y así hacer propaganda de sus esfuerzos como restaurador. Es importante destacar este hecho, ya que Contreras aún no contaba con la

602 ROSSER-OWEN, Mariam, “Coleccionar la Alhambra: Owen...” *Op.cit.*, pp. 48.

603 *Ibidem*, Texto que acompaña a la lámina 136.

604 AGP Fondo personal, caja 16808, expediente 2, s/f.

605 AHA Legajo 236-8, 1848, s/f.

606 *Official catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations, by the Authority of the Royal Comission*. Second corrected and improved edition, London, 1851,p. 307: “Contreras, R. Aranjuez: arabesque details from the Alhambra”.

sólida reputación que tendría en las siguientes décadas, y su interés por justificar y validar su trabajo es palpable. Estos vaciados y modelos, aún no buscan el preciosismo, la posibilidad de trasladarlos, el recuerdo del monumento como harán las maquetas realizadas más adelante en el contexto del souvenir turístico. Éstos son trabajos minuciosos en los que prima la copia del original y la fidelidad con el estilo nazarí para así mostrar las grandes capacidades de Contreras y su equipo. Además, al representar en su mayoría decoraciones de los palacios, la escala de estos vaciados es de 1:1, por lo que creemos que serían obras vaciadas directamente de los originales, y por lo tanto copias exactas de los mismos.

Es muy posible que, desde la década de 1850, los trabajos de copia y reducción de yeserías se realizaran en una de las viviendas de la familia, o en el propio taller de la Alhambra, que como indica Serrano Espinosa pudo ubicarse en una de las casas que había en la Rauda⁶⁰⁷.

La gran aceptación de los modelos enviados a Londres, el éxito del Gabinete Árabe de Aranjuez, y la popularidad de la maqueta de Dos Hermanas, hicieron que Contreras comenzara a definir la industria artesanal que generaría a base de “exprimir” las decoraciones de la Alhambra en la doble vertiente de las reducciones a escala y los gabinetes árabes, poco a poco alejándose de la producción de modelos y vaciados enmarcados en el proyecto de restauración, e inclinándose hacia la producción con fines comerciales, como indicaban las críticas de Domingo Gómez de la Fuente .

3.2.2. La transformación funcional: maquetas arquitectónicas o reducciones a escala como objetos comerciales.

Alentado por el gran éxito que estaba cosechando, Rafael Contreras decidió explotar los recursos que le ofrecían las decoraciones de la Alhambra en varios ámbitos. Por un lado, desarrolló un importante negocio vendiendo maquetas arquitectónicas de la Alhambra como souvenirs a los turistas y, por otro, como ya hemos visto, utilizó los motivos ornamentales de la Alhambra y los conocimientos adquiridos en las restauraciones, para realizar decoraciones de interiores alhambristas siguiendo la moda de la época. Además, creó una tercera vía en su negocio, con la producción de mobiliario basado en los diseños de la Alhambra.

607 SERRANO ESPINOSA, Francisco Javier, *Arquitectura y Restauración Arquitectónica...Op.cit.*, p. 429. Nosotros no estamos del todo seguros de este dato. Serrano Espinosa no cita sus fuentes, y nosotros no hemos encontrado ningún dato determinante para esta afirmación. Es cierto que en el lugar que hoy ocupa la Rauda hubo varias casas en época de Rafael Contreras, pero nada hace indicar que en ellas estuviera ubicado el taller. Es una posibilidad, dada la cercanía con los palacios nazaríes, lo que facilitaría la ida y venida de materiales, pero no tenemos ningún dato determinante que aclare esta afirmación.

Rafael se había criado prácticamente en la Alhambra con su padre, y había experimentado desde su niñez el ir y venir de viajeros asombrados por los misterios que encerraba la Alhambra, siendo testigo del deseo casi irremediable de estos visitantes de llevarse un recuerdo del monumento para, una vez en sus hogares, poder evocar las sensaciones que sintieron estando en la Alhambra. Además, el gran interés que despertó la maqueta de Dos Hermanas entre locales y turistas, le hizo darse cuenta de lo atractivo que resultaba poseer una reducción en miniatura de un edificio que de otra manera jamás sería posible poseer. Siendo consciente de todos estos factores y gracias a una personalidad emprendedora, Contreras decidió organizar un sistema para realizar reducciones a escala de los espacios y elementos de la Alhambra, iniciando así una industria que se desarrollaría en la segunda mitad del siglo XIX.

A partir de 1854 comienza la realización del catálogo de modelos que se mantendrá más o menos igual hasta el cierre del negocio en 1907. Estas maquetas son de tamaño menor que la de Dos Hermanas, normalmente reducidas “a un doceavo de su escala original” para su fácil transporte, y representan diferentes espacios de la Alhambra⁶⁰⁸. Estaban realizadas para su posterior venta, y con ellas comienza el negocio privado de los Contreras.

Sería de suponer que se utilizara un taller diferente al enfocado en las restauraciones para la producción de las maquetas, para así no interferir en estos trabajos. Nosotros creemos que este no fue el caso y que los modelos se produjeron en el mismo taller que restauraciones, ayudándose también, de los mismos tallistas y arabesqueros que trabajaban en ellas. Este hecho estaría justificado dada la facilidad que presentaba trabajar en la Alhambra, cerca de los modelos originales, y con la mano de obra cualificada que ya conocía el monumento. Además, hemos encontrado miniaturas talladas y moldes utilizados en la fabricación de maquetas en los almacenes del Patronato de la Alhambra, por lo que, al menos en algún momento, se debieron realizar las maquetas aquí⁶⁰⁹. Por lo tanto, en el inicio de la producción, creemos que se utilizó el mismo taller.

Aunque no hemos encontrado ningún catálogo oficial del taller, creemos que el primero debió constar de maquetas de fachadas o reducciones de decoraciones únicamente. De momento estas representaciones eran exclusivamente en dos dimensiones. Contreras debió considerar que era más sencillo el transporte de objetos en dos dimensiones.

608 Esta información aparece en las etiquetas del reverso de algunas maquetas.

609 Estas miniaturas no están fechadas, y aunque pudieron ser realizadas en etapas posteriores, creemos que se acercan mucho al modo de trabajar que desarrolló Contreras. Nuestro agradecimiento a Purificación Marinetto, Directora del Museo de la Alhambra por el acceso al almacén de la Alhambra y a Paula Sánchez y Eva Moreno, trabajadoras del museo de la Alhambra por su gran ayuda.

Seguramente en su momento de producción, todas iban acompañadas de una etiqueta en el reverso, pero de todas las maquetas de Contreras que hemos incluido en este catálogo sólo trece conservan la etiqueta. Esto se debe a que, por un lado, estaban hechas de papel y este material se deteriora rápidamente, por lo que se han podido perder; y por otro en muchas ocasiones, las etiquetas eran colocadas en un marco en el propio taller de Contreras, pero muchas de ellas fueron enmarcadas de nuevo posteriormente, por lo que la etiqueta original se ha perdido. Este hecho hace que su análisis y comparación sea más complicado.

Hemos comprobado que, por lo general, en las etiquetas describían: el lugar representado, la escala, una breve descripción de las inscripciones y su traducción al castellano, y la fórmula “forma parte de la colección completa de modelos de la Alhambra de R. Contreras, único propietario y autor de las reducciones”, “se prohíbe su reproducción”. Terminaban a veces con “diríjase a R. Contreras – Alhambra de Granada, España” (Fig. 86).

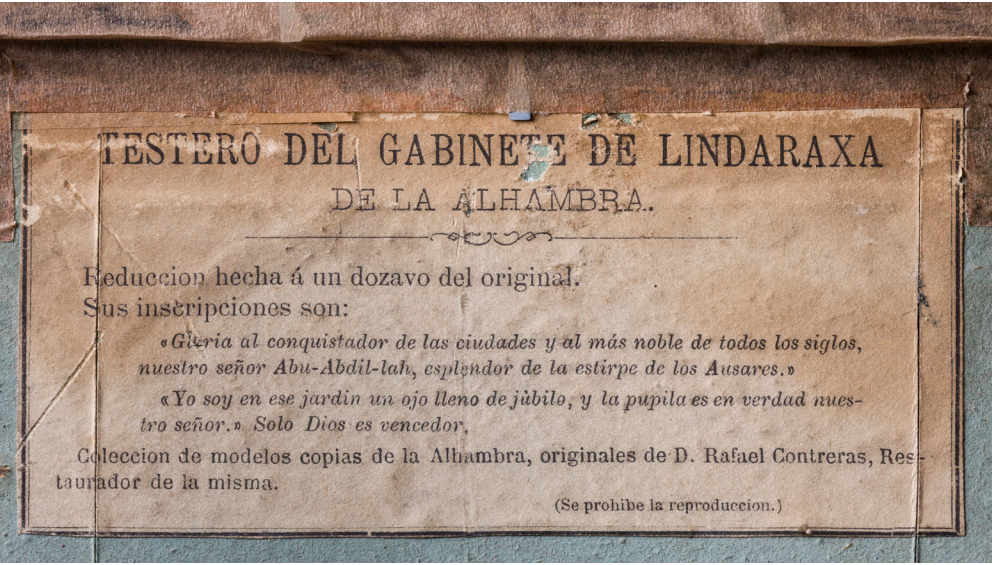


Fig. 86. Etiqueta en el reverso de la pieza 19 en el catálogo. Colección privada, Londres. Fotografía Gonzalo Salcedo

Creemos que muchas fueron realizadas por la imprenta de D. Indalecio Ventura Sabatell, un famoso tipógrafo de Granada en esta época⁶¹⁰. El problema de estas etiquetas es que, al haber conservado tan pocos ejemplares es difícil extraer conclusiones. Podríamos pensar que resultara factible fechar las maquetas por el tipo de etiqueta, ya que es de suponer que estas irían cambiando con el tiempo, o evolucionando. Sin embargo, hemos constatado que esto no fue siempre así. Por ejemplo, la maqueta número 49 (Fig. 88)

610 GUILLÉN MARCOS, Esperanza, *Historia de la imprenta romántica en Granada*, Granada 1991, p.56.

forma parte del conjunto que Rafael Contreras realizó para el museo South Kensington en 1865, por lo que es presumible que este modelo fuera elaborado en esta fecha, o con anterioridad; y, por el contrario, la pieza 52 del catálogo (Fig. 87), que representa el mismo lugar (aunque como veremos tiene ciertos matices diferenciadores) fue adquirida por Mr. Horniman seguramente dos décadas después. Sin embargo, ambas llevan en el reverso la misma etiqueta exactamente. Este hecho nos puede llevar a varias conclusiones: que ambas maquetas fueron realizadas al mismo tiempo, pero adquiridas en diferentes momentos; que las etiquetas fueron diseñadas al mismo tiempo, pero colocadas en piezas creadas en distintas etapas, o que Contreras diseñara la misma etiqueta para las maquetas que representaran el mismo lugar. En cualquier caso, lo que es evidente, es la dificultad de obtener respuestas concluyentes respecto a la utilidad de la etiqueta como vía válida a la hora de fechar las maquetas, y debemos considerarlas únicamente como herramientas útiles para relacionar las piezas con el taller de Contreras.

Para Rafael, la utilidad de colocar una etiqueta en el reverso estaba relacionada con el deseo de demostrar su autoría, pues el elemento común a todas ellas es precisamente la clara adjudicación de la obra a su persona.

Además de las etiquetas, Contreras introduce en ocasiones su nombre entre las decoraciones de las maquetas sirviéndose casi siempre de un pequeño marco, colocado en una de las jambas de un arco. Para ello utilizaba diferentes maneras, como por ejemplo:

- “Modelos de la Alhambra por Contreras” en la pieza 3 del catálogo, (Fig. 89)
- “Reducción de la Alhambra por Contreras” en la pieza 16.
- “Contreras” en la pieza 38.
- “De la Alhambra por Contreras” en la pieza 61.
- “R. Contreras” en la pieza 72.

La inclusión de etiquetas y de firmas enfatizaba su autoría y su celo por ser considerado el único dueño y autor de las mismas. La realidad es que es muy improbable que Contreras realizara estas maquetas. Como ya hemos comentado, era un hombre muy ocupado, que pasaba poco tiempo en la Alhambra y aunque sí creemos que él fue el responsable del ideario del catálogo y de la ejecución de las primeras copias, creemos que tuvo artesanos encargados de su elaboración en serie, pero de ellos no se deja testimonio alguno en las piezas.

Los primeros modelos estaban realizados siempre en colores brillantes en los que dominaba la utilización del dorado del pan de oro. En la década de 1860 se documenta la posibilidad de adquirir en el taller las maquetas con color o sin color. Intuimos que esta posibilidad estuvo impulsada por el deseo de mostrar la Alhambra tal y como Contreras



Fig. 87. Modelo que representa una ventana en la Alhambra, quizás en la fachada de Comares. Catálogo 52 y etiqueta en su reverso. Colección Horniman Museum, n° inv. 4435a.

Fig. 88. Modelo que representa una ventana en la Alhambra, quizás en la fachada de Comares. Catálogo 49 y etiqueta en su reverso. ©V&A, s/inv.



Fig. 89. Firma de Rafael Contreras en el frente de la pieza 3. Colección privada, Londres, Fotografía Gonzalo Salcedo

creía que fue en época nazarí, con color, y la Alhambra tal y como se encontraba en el siglo XIX, cuando había perdido la mayoría de sus colores.

Contreras daba la opción de que las maquetas estuvieran enmarcadas, aunque poco sabemos sobre los marcos, ya que no muchos se han conservado. A diferencia de los utilizados por otros talleres, los marcos de las maquetas de Contreras eran sencillos, de maderas nobles pintadas de negro o doradas. Se nota que se quería resaltar la maqueta, no el marco. La presencia de etiquetas en el reverso, nos ayuda a saber si el marco es original o no (Fig. 90).

Creemos que el catálogo que realizó Contreras no varió demasiado en el tiempo, y aunque introdujo nuevos modelos, la mayoría fueron codificados entre la década de 1850 y la de 1860. Después aparecerán otros, realizados en diferentes técnicas, como la galvanoplastia, o con diferentes colores, pero los lugares representados son muy parecidos, y se incluyen pocas variantes.

Fig. 90. Marco original perteneciente a la pieza 19. Colección particular, Londres. Fotografía Gonzalo Salcedo.



3.2.3. Noticias documentadas de las maquetas de Rafael Contreras.

En 1855 Contreras presenta algunos modelos de la Alhambra a la Exposición Universal del París de ese mismo año⁶¹¹. Narciso Pascual y Colomer, quien había supervisado los trabajos de restauración en la Alhambra y los trabajos del Gabinete Árabe de Aranjuez, estaba en la comisión central organizadora de la sección española, y debió recomendar que se incluyera alguna obra de Contreras que representara la Alhambra, por aquel entonces convertida en monumento español por antonomasia⁶¹². Este dato es curioso, ya que la relación de Pascual y Colomer con Contreras no fue siempre fácil, y especialmente durante la realización del Gabinete, tuvieron muchas diferencias que les llevaron a lanzarse graves acusaciones⁶¹³.

Contreras envía varios modelos reducidos de la Alhambra que se introducen en la sección de Bellas Artes en el Grupo 2, Clase 26, dibujos y modelos de arquitectura, siendo

611 Recordemos que aunque sí llevó maquetas de la Alhambra en yeso a la *Great Exhibition* de Londres, la mayoría de las piezas fueron en realidad vaciados del original a escala 1:1.

612 LASHERAS PEÑA, Ana Belén, *España en París: la imagen nacional en las exposiciones universales, 1855-1900*, Santander 2010.

613 PANADERO PEROPADRE, Nieves, "Recuerdos de la Alhambra..." *Op.cit.*, pp. 33-40.

el único expositor de maquetas de arquitectónicas⁶¹⁴. Presenta en esta ocasión: “reproducciones arabescas de escayola pintadas y doradas de la Alhambra, modelos arquitectónicos de la Alhambra”. Consigue un título y medalla del certamen, y el emperador de Francia le otorga otra medalla y diploma como decorador y constructor de estilo árabe⁶¹⁵. Ossorio y Bernard interpreta estos títulos como premios a dos facetas distintas de Contreras: uno como restaurador de la Alhambra y otro por haber hecho las primeras reproducciones y reducciones de este género de arquitectura⁶¹⁶.

Según Nieves Panadero Peropadre, uno de los modelos que presentó a esta exposición se trataba de “una reducción del testero de la mezquita de la Alhambra como ejemplo de



Fig. 91. Maqueta representando los oratorios. Catálogo nº 1.

614 LASHERAS PEÑA, Ana Belén, *Op.cit.* p. 120.
615 CASADO ALCALDE, Esteban, *Op.cit.*, p. 556.
616 OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Op.cit.*, p. 165.

su labor restauradora y otras siete maquetas”⁶¹⁷, es posible que esta reducción del testero de la mezquita, sea muy similar a las piezas del catálogo de la 1 a la 13 (Figs. 91 y 92). Hay que destacar, que los modelos, realizados con destino a las Exposiciones Universales, tuvieron también una clara intencionalidad propagandística, pues Contreras intentó que mostraran su labor como restaurador.

Este mismo año de 1855, Contreras envía “unos modelos en miniatura que representan fragmentos de lo más selecto de la Alhambra” a la Emperatriz de Montijo, hermana de la duquesa de Alba⁶¹⁸. Se desconoce cuáles fueron los objetos específicos que presentó en esta ocasión y para la Exposición de 1855, ni los lugares que representaron. Pero seguramente fueron piezas muy parecidas a las que recogerá Charles Clifford en las fotografías realizadas en su viaje a Granada en 1858-59.

Fig. 92. Maqueta representando los oratorios. Catálogo nº 13.



617 PANADERO PEROPADRE, Nieves, “Recuerdos de la Alhambra...”*Op.cit.*, p37.
618 *El Clamor Público*, nº3. 273, 23 marzo 1855.

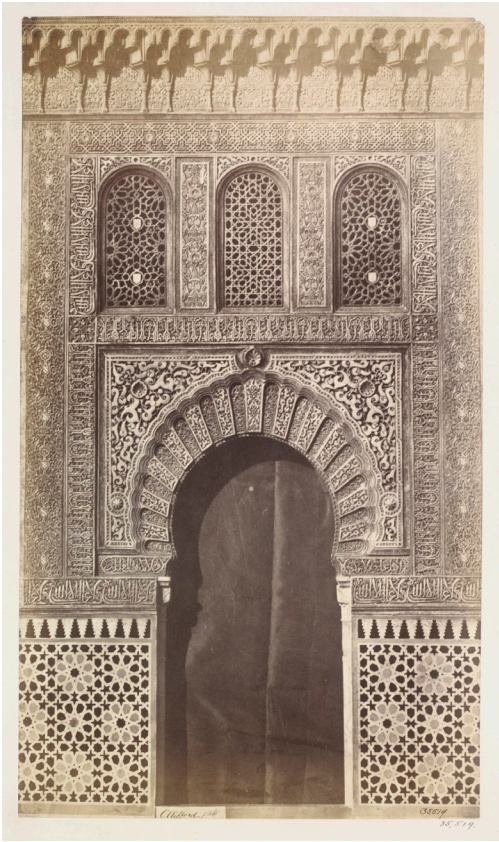


Fig. 93. Arco de entrada a la mezquita, Modelo de yeso. Charles Clifford, 1859. ©V&A , n° inv. 35519.

Charles Clifford visita España en dos ocasiones. Uno de los objetivos del primer viaje fue realizar un corpus fotográfico de la visita de la reina Isabel II a Andalucía, donde incluiría veintiséis vistas de la Alhambra y el Generalife, que visitaron en 1858, para incluirlas en un álbum que se entregaría a la reina Isabel II como recuerdo del viaje. En este álbum se encuentran varias fotografías de maquetas de Contreras, que nos ofrecen una idea de los modelos que estaba realizando en aquel momento. Estos modelos representan: la puerta de la sala de la Justicia, la ventana de la sala de Dos Hermanas, dos vistas del arco de la entrada a la mezquita (Partal) (Fig. 93), la entrada a la sala de Lindaraja, un detalle de la sala de Lindaraja y la ventana de la sala de Lindaraja. Así mismo, presenta dos fotografías de detalles de una maqueta de la sala de Dos Hermanas de escala mayor, que por sus características estilísticas y similitud formal nos atrevemos a sugerir que serían detalles de la maqueta firmada por Tomás Pérez o de una muy similar (catálogo 35)⁶¹⁹.

No está claro si Clifford quiso mostrar con sus fotografías las maquetas de Contreras, o si su representación en el álbum estuvo motivada por su afán orientalista, para poder

619 FONTENELLA, Lee, *Clifford en España: un fotógrafo en la Corte de Isabel II*, Madrid, 1999, pp. 240-241.

mostrar la Alhambra tal y como fue en época nazarí a través de las reconstrucciones en miniatura que hacía Contreras, en vez de mostrarla como era por aquel entonces, cuando se acababan de iniciar las restauraciones y muchos lugares se encontraban llenos de andamios o en estado ruinoso. También es posible que Clifford decidiera fotografiar las maquetas debido a que la Alhambra estaba intensamente decorada y retocada para la visita de la reina, lo cual debió entorpecer bastante su trabajo y quizás por ello decidió que algunas zonas era más fácil representarlas con las maquetas⁶²⁰. Así mismo, hemos comentado en el inicio de este capítulo el gran impacto que tuvieron en la reina, que animó a Contreras a continuar con la producción. Quizás el hecho de que Clifford las fotografiase, pudo estar motivado por el deseo de la reina. Ya sea por una razón práctica o emocional, lo cierto es que las fotografías de Clifford son las primeras imágenes fotográficas que tenemos de las maquetas realizadas por Contreras, por lo que son una fuente fundamental para esta investigación, a pesar de que al ser en blanco y negro no se puedan apreciar los colores.

En estas maquetas ya se ve la tendencia que dominará el negocio de Contreras, la realización de miniaturas facsímiles coleccionables, puestas a la venta como recuerdo del viaje a Granada. Aunque guardan cierto parecido con el original, en ocasiones mezcla decoraciones de diferentes lugares en estas fachadas en miniatura, siguiendo la tendencia que ya utilizaba para las restauraciones⁶²¹.

En la década de 1860 el negocio se expande, y la venta de maquetas se intensifica. Contreras ya había realizado su catálogo de reducciones que vendía como souvenirs a los turistas que viajaban a Granada. Sabemos gracias a algunos datos facilitados por viajeros, que estos iban a su casa a ver el catálogo de reproducciones en venta⁶²².

Contreras ya gozaba de una gran fama entre los visitantes, la mayoría alababan sus trabajos de conservación y restauración de la Alhambra y él mismo ejercía de guía por el conjunto a los visitantes más ilustres (sobre todo extranjeros). Después de estas visitas, en las que seguramente exaltaba las obras que estaban realizando, debía acabar el *tour* llevándoles a su taller dónde les exponía las reducciones a escala y su tarea en los interiores alhambristas, clara propaganda de sus trabajos de restauración. Como confirma el testimonio de Lady Elizabeth Herbert (1822-1912) quien hablaba así de Contreras en 1866:

“The restoration of this matchless palace has been undertaken by the present queen, who has put it in the hands of a first-rate artist named Contreras; and this

620 Ídem.

621 Analizaremos la relación entre las maquetas, los originales y las restauraciones en un análisis comparativo en el último apartado de este capítulo.

622 HERBERT, Mary Elizabeth, *Op.cit.*, p.62.

confidence has been well bestowed, for it is impossible to see work executed in a more perfect manner, so that it is very difficult to differentiate the old portions from the new. If he be spared to complete it, future generations will see the Alhambra restored very nearly to its pristine beauty. This gentleman makes exquisite models of different parts of the building, done to a scale, which are the most perfect miniature fac-similes possible of the different portions of this beautiful palace, and a most agreeable memento of a visit to it”⁶²³.

La visión que estos viajeros tenían de Contreras estaba influenciada por su interacción con él. Contreras debía recibirles y tener largas conversaciones con aquellos que estuvieran interesados, lo que debió incrementar su fama en el extranjero, donde cada vez le admiraban más. La autora⁶²⁴ de *Winter tour in Spain* que llegó a Granada en 1867 debió recibir un gran “discurso” del granadino sobre quién era y la situación de las restauraciones que estaba realizando, ya que ella escribe:

*“The palace is kept in perfect order, and well protected from further injury, either by accident or from mischief. It is being thoroughly restored, but the work goes on but slowly, owing to funds not being very plentiful. An artist named Contreras has been entrusted with its restoration; it is thought that in about twelve years it will be completed”*⁶²⁵.

Contreras debió quejarse a esta viajera de la situación económica tan precaria por la que pasaba la administración de la Alhambra en aquel momento. Esta viajera también visitó el taller de Contreras y nos da valiosos detalles:

*“Señor Contreras has a studio, which was well worth visiting; he has blocks of the Moorish works, exact copies, in miniature, of various parts of the Alhambra Palace, both plain and coloured. They vary in size from eight to twenty inches, and in price from ten to forty dollars”*⁶²⁶.

Este interesante relato nos aporta datos muy relevantes sobre el tipo de maquetas que realizaba el taller en estos momentos. Dado el carácter internacional de su negocio, Contreras debía aceptar y manejar diferentes divisas y vemos cómo los precios aún no oscilan

623 *Ídem*.

624 Este libro está escrito por un autor anónimo, pero algunos investigadores, como M^º Antonia López Burgos consideran que debió ser una mujer, y que firmaba con el pseudónimo de H. Permberton. Ver LÓPEZ BURGOS, M^º Antonia, *Viajeras en la Alhambra...Op.cit.*, pp. 131-150.

625 ANONIMOUS, *Op.cit.*, p. 222.

626 *Ídem*.

demasiado. El tamaño en que las realizaba era perfecto para que pudieran ser fácilmente transportadas. Esta misma viajera confirma que ellos sí adquirieron alguna “*We brought one or two of them to England, thinking they would look well inserted in a wall*”⁶²⁷, facilitando así también información sobre dónde pensaban colocar las maquetas en sus domicilios.

Con este relato comprobamos cómo eran objetos de lujo, y sus precios fueron elevados para la época. En 1866 10 dólares es el equivalente hoy a 1,800 dólares aproximadamente⁶²⁸, por lo que las maquetas más baratas serían únicamente accesibles a viajeros con posibilidades económicas. Creemos que el elevado precio de estos modelos habla del ego de Contreras, quien buscaba que su producción fuera únicamente accesible para la élite de la sociedad. Esta élite era a su vez la más propensa a realizar el viaje a la Alhambra desde fuera de España a mitad del siglo XIX, debido a los elevados costes que esto aún conllevaba.

La fama que estaba adquiriendo Rafael Contreras le llevó a tener encargos del extranjero. Debió viajar en 1861 a Londres⁶²⁹, donde quizás conoció a Owen Jones⁶³⁰ (si es que no se habían conocido con anterioridad durante la visita del inglés a Granada) y debió entrar en contacto con el recién fundado South Kensington Museum, hoy Museo Victoria and Albert, al cual, un año después vendió cuatro maquetas.

Estas cuatro piezas pertenecían técnicamente al Museum of Construction, un departamento diferente de South Kensington⁶³¹. Se adquirieron a través de “Messrs La Bastida & Co 43 Hart Street. Bloomsbury. WC.”⁶³², que debieron actuar como agentes de Contreras en Londres⁶³³. Las cuatro maquetas estaban numeradas y mostraban los siguientes espacios: N^º 2 “cama del patio de los Laureles” (sala de Camas), N^º 3 Puerta del Patio de los Leones, N^º 5 Fachada de la torre de Embajadores, N^º 10 nicho para depositar sandalias del salón de Comares⁶³⁴. Es interesante la elección de los lugares representados en estas

627 *Ídem*.

628 XE historical currency calculator. www.xe.com

629 *Enciclopedia Universal Ilustrada Euro-Americana*, Rafael Contreras. Vol 15, Barcelona,p. 256; CASADO ALCALDE, Esteban, *Op.cit.*, p. 556.

630 RAQUEJO, Tonia, “La Alhambra en el Museo Victoria and Albert. Un catálogo de piezas de la Alhambra y de algunas obras neonazaríes” en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo I-1, 1988, pp. 201-244, p. 15.

631 ROSSER-OWEN, Mariam, “Coleccionar la Alhambra: Owen....”*Op cit.*, p. 59.

632 SANDHAM, Henry, *Catalogue of the Collection Illustrating Construction and Building Materials in the South Kensington Museum*, London, 1862, p. 156.

633 No hemos conseguido encontrar ninguna información sobre estos agentes.

634 ROSSER-OWEN, Mariam, “Coleccionar la Alhambra: Owen....”*Op cit.*, p. 59.

maquetas. La restauración de la sala de Camas estaba a punto de ser concluida en 1862⁶³⁵, así como también se estaba trabajando en la torre de Comares y en el patio de los Leones. La maqueta de la sala de Camas, junto a un modelo que se encuentra en la Academia de Bellas Artes de San Petersburgo, son los dos únicos ejemplos que conocemos que representaran este espacio. Desgraciadamente, las cuatro están en paradero desconocido y carecemos de constancia gráfica de las mismas.

Tres años después, en 1865, Contreras volvió a colaborar con el museo londinense, al enviarles 26 “reducciones a escala de la Alhambra”, representando diferentes espacios a los enviados en 1862⁶³⁶. Sólo se conserva una de estas maquetas hoy en día (catálogo 49), ya que el museo decidió prescindir de ellas en el siglo XX con el cambio de gustos y la nueva política del museo de cesar la colección de reproducciones para centrarse en la adquisición de originales⁶³⁷.

En 1867, dos años después del encargo de las maquetas para el South Kensington, Contreras participó en la Exposición Universal parisina, con piezas presentadas en el Grupo 1 Sección 4 de dibujos y modelos de arquitectura con “modelos y reducciones de los fragmentos de arquitectura más interesantes del Palacio Árabe de la Alhambra, y ejemplo de las restauraciones que se han hecho con arreglo a los restos y datos que se han descubierto en el mismo edificio”⁶³⁸. Estos modelos fueron incluidos en un pabellón renacentista de estilo neo-plateresco construido por el arquitecto Alejandro de Gándara⁶³⁹.

Contreras envió estas maquetas en calidad de restaurador de la Alhambra y por lo tanto se suponían copias exactas de los originales y de las zonas ya restauradas⁶⁴⁰. Manda diecinueve “modelos reducidos de las restauraciones”⁶⁴¹. En esta ocasión los fragmentos se expusieron en la zona dedicada a la Historia del Trabajo, y por ellas recibe una medalla de plata. No conservamos ninguna descripción específica de estas maquetas, lo único que ha llegado hasta nosotros es un dibujo de la exhibición de la sala dedicada a la Historia

635 Esta sala se da por concluida en 1866, aunque en la década de 1870 se continúa trabajando en algunos detalles.

636 Hablaremos de la adquisición de estas maquetas y de la relación de Contreras con el Museo Victoria y Alberto en el capítulo cuatro.

637 RAQUEJO, Tonia, “La Alhambra en el Museo Victoria and Albert...” *Op.cit.*, p. 16.

638 Comisión regía de España, *Catálogo general de la sección Española para la Exposición Universal de 1867*, Madrid, 1867.

639 CALATRAVA, Juan, “El arte hispanomusulmán y las exposiciones...” *Op.cit.*, p. 23.

640 LASHERAS PEÑA, Ana Belén, *Op.cit.*, p. 573.

641 *Exposición Universal de 1867: catálogo de la sección Española. Exposition universelle*, París, 1867, p. 121.

del Trabajo, dónde no se aprecian las maquetas⁶⁴². Castro y Serrano realiza una revista de la Exposición Universal donde destaca las obras de Contreras: “En medio de la confusión y escasa visualidad con que los objetos se han expuesto, todavía ve el observador analítico en las galerías de la sección española [...] arabescos de escayola blancos y pintados, como los del Sr. Contreras, de Granada, que constituyen cuadros artísticos del mejor gusto, remedios singulares del alcázar de la Alhambra, donde se conserva el tipo legítimo de la arquitectura oriental, e industria creada por el autor hace ya muchos años, pero que debe recibir dentro de España las mismas aplicaciones diversas para el mobiliario y ornamentación arquitectónica”⁶⁴³

Además, según Raquejo, algunos de los modelos que Rafael Contreras envió al Museo South Kensington de Londres en 1865, formaron parte de la representación de reproducciones artísticas presentada por Gran Bretaña en su sección de la Exposición Universal parisina, por lo que se denota la gran relevancia de las obras de Contreras en estos momentos⁶⁴⁴.

La década de 1860 debió ser una época de grandes éxitos para Rafael Contreras, ya que además de la producción para el Museo South Kensington, entre 1863 y 1865 envió una colección de maquetas a Rusia, destinadas a la Academia de Bellas Artes de San Petesburgo (por aquel entonces la Academia Imperial), a través de la mediación de su amigo Pablo Nottbeck⁶⁴⁵. Se sabe muy poco sobre estos modelos, ya que durante la II Guerra Mundial, la mayor parte de la documentación de los archivos de la Academia fueron destruidos, y no queda constancia de ningún tipo de comunicación entre ésta y Contreras⁶⁴⁶. Ya que el granadino no hablaba ruso, es muy probable que toda la comunicación se hiciera a través de su amigo Nottbeck, pero no se ha encontrado aún su correspondencia personal. Actualmente las maquetas se conservan en el museo de la Academia de Bellas Artes de San Petesburgo, donde sus conservadoras, Luidmilla Kondratenko y Ekaterina Savinova están realizando un estudio y catalogación de las mismas⁶⁴⁷. Entre las colecciones de este

642 *Ibídem*, p. 574

643 CASTRO Y SERRANO, José, *España en París...Op.cit.*, p. 182.

644 Desconocemos cuáles fueron los ejemplos que presentó Gran Bretaña específicamente. RAQUEJO, Tonia, “La Alhambra en el Museo Victoria and Albert...” *Op.cit.*, p. 15.

645 KONDAKOV, S.N., *Jubilejnyj spravočnik Imperatorskoj Akademii chudožestv 1764–1914* [1: Čast' istoričeskaja], Sankt Petersburg: Imperatorskaja Sankt-Peterburgskaja Akademija chudožestv, 1914, p. 104. Nuestro agradecimiento a Katrin Kaufmann por su traducción del texto en Ruso

646 Nuestro agradecimiento a la conservadora Ekaterina Savinova de la Real Academia de Bellas Artes de San Petesburgo por esta información.

647 Mucha de la información aquí recogida fue proporcionada por estas dos conservadoras en su ponencia “*The History of the Alhambra models collection in Russia: its role in educating future architects at the*

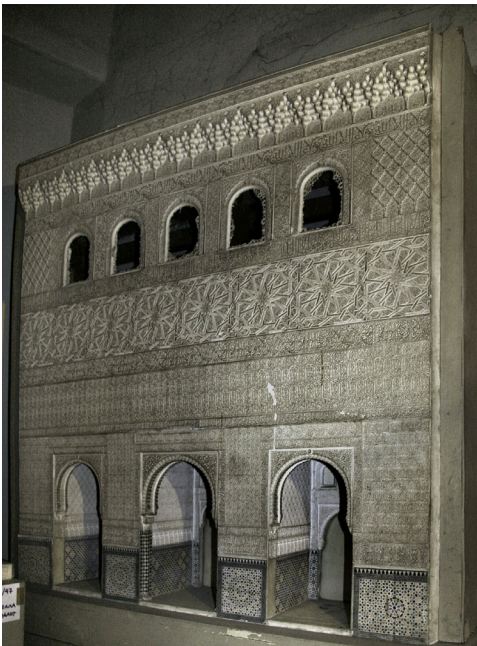


Fig. 94. Modelo de una de las fachadas del interior del salón del trono de Comares. 158 x 1575 x 38 cm. Colección Academia de Bellas Artes de San Petesburgo. n° inv. AM 503



Fig. 95. Frente de la sala de Abencerrajes, 1353 x 680 x 335 cm. Colección Academia de Bellas Artes de San Petesburgo. N° inv. AM 508



Fig. 96. Frente del templete oriental del patio de los Leones. 635 x 460 x 55 cm. Colección Academia de Bellas Artes de San Petesburgo. N° inv. AM 507.

museo, se encuentran doscientos ochenta y cuatro ejemplares, entre vaciados, maquetas y elementos arquitectónicos, que representan los diseños y el arte de la Alhambra. Todos fueron realizados por Pablo Nottbeck durante sus diez años de estancia en Granada, y por Rafael Contreras, quien seguramente aportaría algunas maquetas y vaciados. Es muy posible que fueran los mismos que mandó al museo South Kensington en Londres, ya que los realizó al mismo tiempo.

Todas estas obras se colocaron en una sala llamada “Alhambra” (Fig. 97) próxima al aula de arquitectura, que estuvo destinada a la educación de los estudiantes de arquitectura de la Academia que no podía viajar a Granada⁶⁴⁸. En esta época, como hemos visto en el museo londinense, instituciones artísticas y academias empezaron a coleccionar reproducciones de los monumentos más famosos de la historia del arte para educar a sus alumnos. En este sentido, la Alhambra fue uno de los lugares más coleccionados, debido a la fama que sus decoraciones alcanzaron por todos los fenómenos del siglo XIX que ya hemos comentado, como los estudios de Owen Jones. La Academia de Bellas Arte de San Petesburgo ya había comenzado a coleccionar maquetas arquitectónicas y vaciados antes de la llegada de los modelos de la Alhambra, no en vano poseen una importante colección de maquetas de corcho de edificios de la antigüedad clásicas adquiridas a finales del siglo XVIII⁶⁴⁹.

Entre los doscientos ochenta y cuatro modelos se encontraban:

“Modelos y vaciados realizados en Granada durante diez años por el arquitecto Pablo Nottbeck, adquiridos de dicho arquitecto.
Modelos de algunas partes de la Alhambra que han sido restauradas por Rafael Contreras, como por ejemplo: la sala de dos Hermanas, la sala de Embajadores, la sala de Abencerrajes, el patio de los Leones, y el patio de la mezquita (palacio del Mexuar)
Cinco capiteles de mármol, originales de la Alhambra, procedentes del jardín de la mezquita y el convento de San Francisco”⁶⁵⁰

En este texto recogido en el catálogo del museo de 1914 (única documentación que aún se conserva) se especifica también que todos los modelos estaban realizados en yeso y alguno de ellos fueron de gran tamaño, por ejemplo, el modelo de la sala de Abencerrajes mide 3 metros de alto (Fig. 95), y es igual al que se encontraba en los Musées Royaux

Academy of Arts” durante el congreso *The Power of Symbols, the Alhambra in a Global Context*, realizado en Zurich del 15 al 17 de septiembre de 2016.

648 KONDAKOV, S.N., *Op.cit.*, p. 104.

649 *Ibidem*, p. 103.

650 *Ibidem*, p. 104.

en Bruselas (catálogo 40). Desde nuestro punto de vista, uno de los modelos más interesantes es el que representa la sala completa de Dos Hermanas. Esta maqueta al menos en el exterior y lo poco que se ve del interior en las fotografías, parece exactamente igual al modelo de Dos Hermanas realizado por Contreras en 1847. Es muy probable que debido a la amistad de ambos artistas, trabajaran juntos en copiar esta pieza, o es posible también que Nottbeck viera el modelo de Rafael en el Museo del Prado, y le pidiera a Contreras que realizara otra copia de su maqueta más famosa para enviarla a Rusia⁶⁵¹.

Como se especifica en el catálogo de 1914 todos los modelos arquitectónicos proporcionados por Contreras representaban lugares que ya habían sido restaurados, y por lo tanto, una vez más, intenta legitimizar su trabajo, a la vez que se genera la situación de que los alumnos conozcan una Alhambra ficticia, basada en sus interpretaciones y restauraciones de la Alhambra (Figs. 94, 95 y 96).

A partir de la década de 1860 los Contreras se mudaron a una casa de la Calle Gómez-rez. En la documentación enviada al Museo South Kensington en 1862, aparece como dirección del taller la casa número 8 de la calle Gómez⁶⁵². Seguramente este cambio se debiera a que tendrían más espacio para crear un taller privado en esta casa que en la Casa del Arquitecto en la Alhambra⁶⁵³. Por lo que entendemos que se dejaría de utilizar principalmente el taller de vaciados de las restauraciones para hacer los modelos, pasando a utilizarse el taller privado. Esta casa en la calle Gómez estaba cerca de la Alhambra por lo que seguirían teniendo acceso a los turistas que subían al monumento.



Fig. 97. Sala de Arte Oriental en el Museo de la Academia Sovietica de las Artes (Academia de Bellas Artes de San Petesburgo). Ca. 1935. N° inv. de la fotografía 3497/2.

651 No hemos conseguido una fotografía de este modelo, copia de la gran maqueta de Dos Hermanas, que aun se conserva en el museo de la Academia de Bellas Artes de San Petesburgo.

652 SANDHAM, Henry, *Op.cit.*, p. 156.

653 En el Archivo Histórico Provincial de Granada se recoge información sobre la contribución territorial de la ciudad de Granada. Este archivo se inicia en el 1900, así que sólo sabemos con certeza las posesiones de los Contreras a partir de este año. En el Legajo 2105, Contribución territorial Urbana, ISAD Expedientes de comprobación. Hacienda, Alhambra. En este legajo se da la información de que en 1900, Lina Contreras Granja, hija de Rafael y hermana de Mariano tenía una casa en la Plaza de los Álamos, cerca de la puerta de los carros. Esta casa debió pasar a manos de la familia Linares en 1913. En el Legajo 2144 hay interesante información sobre las propiedades de los Contreras en la Calle Gómez-rez. A partir de 1907 los Contreras dejan de tener ninguna propiedad en el recinto de la Alhambra. Hasta 1911 Mariano Contreras era dueño de la casa número 8 de la calle Gómez-rez, aunque no vivía allí en 1901. En el mismo legajo se dice que en la calle Gómez-rez 11, pertenece en el 18 de junio de 1901 a Elena Contreras Granja, heredado de su padre por fallecimiento de Don Rafael Contreras Muñoz. Por otro lado, gracias a documentos en el Archivo Municipal de Granada, sabemos que Rafael Contreras pide permiso para licencia para construir una casa en la calle de Varela 19. 1866. Signatura: C00018.0151. Gracias a todos estos documentos, sabemos que los Contreras debieron poseer varias viviendas, y es muy posible que en alguna de ellas estuviera su taller privado.

Este dato se corrobora por la documentación encontrada en el Archivo Histórico Provincial de Granada⁶⁵⁴. Aunque la documentación de este archivo comienza en 1900, el legajo referente a la calle Gómez-rez contiene el dato de que la casa número 11 de esta calle pertenecía a Elena Contreras, hija de Rafael Contreras, de quien la había heredado. Además, hay un documento que aclara que la casa número 8 perteneció hasta 1911 a Mariano Contreras, por lo que nosotros creemos que, Rafael dividió entre sus hijos sus residencias. El hecho de que Mariano heredara la número 8 puede indicar que ésta fue la destinada a taller, ya que Mariano lo heredó tras la muerte de su padre.

Creemos que sería en esta casa o en su residencia en la Casa del Arquitecto donde seguramente la viajera británica Mrs Ramsay visitó a Contreras en 1874 cuando fueron a

654 AHPG Contribución territorial Urbana, ISAD expedientes de comprobación. Hacienda, Legajo 2144, calle Gómez-rez, s/f.



Fig. 98. Placa en el reverso de un mueble realizado por el taller de los Contreras. Colección privada, París.

pedir un permiso para poder visitar la Alhambra: “a la mañana siguiente llamamos a Don Rafael Contreras, el gobernador, quien amablemente nos dio un permiso ilimitado para movernos a nuestro antojo e ir donde quisiéramos”⁶⁵⁵.

La casa perteneció a la familia Contreras hasta hace aproximadamente 15 años, cuando la vendieron y se renovó el edificio por completo. Desgraciadamente todo lo que había en el interior se vendió a un anticuario de Málaga quién a su vez lo revendió a diferentes coleccionistas, por lo que todos los enseres y bienes del taller de Contreras, junto a lo que pudiera quedar de su etapa en la Alhambra, se ha dispersado y desgraciadamente perdido⁶⁵⁶. También se han perdido los catálogos, los moldes y modelos de las maquetas⁶⁵⁷.

En la década de 1870 entra en escena en el negocio Mariano Contreras de manera más visible. Mariano ya estaba trabajando en la Alhambra como arquitecto de las obras junto a su padre. En algunas obras de esta época la autoría se define como “Contreras e hijo” (Fig. 98) . Rafael ya era un hombre mayor, y confió en su hijo Mariano para continuar el negocio familiar.

655 LOPEZ BURGOS, M^a Antonia, *Viajeras en la Alhambra...Op.cit.*, p. 232.

656 Información proporcionada por el historiador granadino Don Miguel Giménez Yanguas en una conversación con la autora. Granada, noviembre 2014.

657 *Ibidem*, según Giménez Yanguas, entre los restos del taller había vaciados y maquetas.

Es entonces cuando la actividad comercial cambia considerablemente. Se comienzan a realizar maquetas con más asiduidad, especialmente en tres dimensiones, como la del templete del patio de los Leones, ya que se había concluido la restauración unos años antes. Así mismo, se introduce una nueva técnica, la galvanoplastia, que consistía en bañar las piezas en diferentes metales, dándoles un acabado lujoso y metalizado. Creemos que esta nueva técnica, estuvo realizada en su taller privado de la calle Gómez, ya que no se conserva ni documentación sobre ella en el Archivo de la Alhambra, ni ningún rastro material en los almacenes del Patronato de la Alhambra, salvo tres planchas metálicas (catálogo 88) que se utilizarían para bañar en plata. Además, en las cuentas de esta época, no se han registrado pedidos de los materiales necesarios para su realización.

Otro relevante cambio es que en esta década los Contreras desarrollan la tercera vertiente en su negocio. Además de los interiores alhambristas y de las reducciones a escala y vaciados, empiezan a fabricar muebles de estilo alhambrista, inspirados una vez más en las decoraciones del monumento nazarí. Ésta es quizás la faceta más desconocida del negocio y de la que menos noticias tenemos.

En julio de 1872, Rafael Contreras ofrece al museo South Kensington de Londres la adquisición de algunos de estos muebles a través de su amigo Juan Facundo Riaño. Éste escribe una carta al museo, donde relata cómo un adinerado noble, Mr. Frederick Powell⁶⁵⁸, ha adquirido alguno de estos muebles de Contreras. Riaño anima al museo a visitar la casa de este noble británico para comprobar la belleza de estas piezas y valorar su posible adquisición:

*“Some specific specimen of artistic modern furniture are being made at Granada by order of Mr. Frederick Powell, which possess a special local character and of which it may be interesting to you to acquire for the Museum. Some of them are in the oriental style and are made under the direction of Rafael Contreras, Director of the restorations at the Alhambra. At Kensington there is a large collection of models of stucco copied from the Alhambra, the work of this gentleman. The system employed by him now is to cover the surface he wishes to decorate with the same ornamentation as that the models reproduced by the means of copper plates by the process of galvanoplastic and coloured to imitate oxidized silver. Mr. Contreras is making a table, a foot stool and a framing table”*⁶⁵⁹.

658 Desconocemos los datos personales de este personaje. En los documentos del museo sólo se facilita su nombre y que era una persona adinerada que frecuentemente adquiría obras de arte.

659 V&A, DA, *Referee reports* vol 2, Juan Facundo Riaño, 1872.

Dos meses después, el 30 de septiembre manda otra carta donde describe cómo son los muebles realizados por Contreras:

“The furniture made by Rafael Contreras is of two styles: some of it consisting of a table stool and toilet covered with silver and oxidized copper plated, reproducing the ornamentation of the stucco arabesques of the Alhambra. These are reproduced by means of galvanoplayer, and the plates that covered the furniture are made with this technique”⁶⁶⁰.

Pero este estilo no será del gusto de Riaño que argumenta que:

“The effect in my opinion, produced by this style of ornamentation is that such an abundant of metal produces too rich and monotonous an effect wing to the exclusive covering of silver, which is what the artist means to imitate, applied uncombined with any other material to furniture for domestic use without high relief or colour to break the monotony resulting from the metalwork, and therefore not entirely suited to domestic furniture”⁶⁶¹. Por lo tanto decide no recomendar la compra de este tipo de muebles, aunque el estilo le parece apropiado para *“smaller objects with good effect owing to the variety and beauty of the motives which can be taken from the Spanish Arabs”⁶⁶².*

En cambio, la valoración de Riaño es más favorable respecto al otro tipo de muebles, y anima al Museo South Kensington a adquirirlos:

“The other specimen of furniture made by Mr. Contreras consists of an arch and two large wardrobes inlaid with ivory and metal plates in relief reproducing the ornamentation of arabesques. In them the effect is more artistic and worthy of the attention of the Department. The wardrobes are decorated with geometrical tracery of bands of rose wood with stripes of inlaid ivory and in the spaces without tracteries, copper plates oxidized in silver in relief that are let in and produce an agreeable effect from the combination of metalwork, ivory and wood”⁶⁶³.

El museo no llegó a adquirir estos muebles ni ninguno otro realizado por Contreras. Sí lo hizo Mr. Frederick Powell, aunque no tenemos noticia de los que él adquirió. Contreras que no cedió en el empeño de poder venderle alguna de sus creaciones al Museo South

660 Ídem.
661 Ídem.
662 Ídem.
663 Ídem.

Fig. 99. Mueble orientalista firmada “Contreras e hijo”, 1891. Colección privada, París. Catálogo nº 85.



Kensington, mandó ese mismo año a Riaño un informe sobre los tipos de muebles que realizaba y los estilos, para intentar convencer al museo de lo apropiado de su adquisición, llegando a afirmar que sus muebles eran de mejor calidad que los de los propios nazaries:

“Los muebles son del estilo árabe de la Alhambra, aplicado a esta decoración en sus formas y detalles de modo que al mirarlos se recuerda este famoso monumento. Están realizados con madera de caoba en su esqueleto interior, y por el exterior de ébano, nogal, hueso, plata y cobre. Chapas de este material son encubiertas de plata oxidada con la superficie llena de arabescos y, en los fondos de las labores, el color bronceado les da esa finura y delicadeza propia de estas obras de paciencia sumamente menudas que adornan los muebles orientales, más ricos por la materia que los que se construyeron en Andalucía por los mahometanos. Puede decirse que están contruidos los referidos muebles que son del tipo: ropero, una puerta que se quita y se pone al antojo, mesa de centro de cuarto, mesa tocador, taburetes y joyeros. Con grandes chapas de

relieve en cobre las cuales los revisten completamente, adaptándolas a la forma general y todo apoyado sobre columnas y pies de bronce⁶⁶⁴”.

Se conocen muy pocos muebles realizados por los Contreras. Hace poco salió al mercado, en una galería francesa un magnífico ejemplar que fue adquirido por un particular y desconocemos su paradero (catálogo 85). Es similar a uno de los armarios del primer estilo ornamental que describía Riaño, ya que casi la totalidad de la superficie está recubierta de chapas de plata oxidada (Fig. 99). Este armario-vitrina reproduce la puerta del Vino, con un cuerpo de mocárabes en su parte superior. Esta realizado en madera y chapas de metal plateado realizados mediante el método de la galvanoplastia a partir de vaciados de yeso. Los laterales están formados por chapas de marquetería que forman una lacería donde se insertan las placas de galvanoplastia. En el reverso se conserva una placa con su fecha de realización, 1891, y firmada por “Contreras e Hijo, Alhambra, Granada”, por lo que se realizó en el taller bajo la dirección de Mariano Contreras, una vez fallecido su padre, aunque seguramente el modelo se base en uno de los ideados por Rafael Contreras.

Retomando el tema principal de esta investigación, en septiembre de 1873 Riaño escribe al Museo South Kensington sugiriendo la compra de vaciados a escala real de las decoraciones y capiteles de la Alhambra, dado que estos serían más útiles que las miniaturas:

“A fine collection of reduced models from the Alhambra by Rafael Contreras exists at the South Kensington Museum⁶⁶⁵, but as these copies are of reduced scale, a real scale copy is more useful when a copy is required. They represent decorations and the best of the marble capitals from the Alhambra. When Mr. Owen Jones finished his book on the Alhambra everyone was allowed to take the casts that they chose. Since then it has been very difficult to obtain permission to take casts, but at the present moment these difficulties have cease to exist and permission will be easily obtained. I think that some 20 specimens might be selected of different series and varieties. In case it might suit the Department to have these casts made I have spoken with the curator of the Alhambra, Sr. Contreras to have an idea of their cost, and he tells me that the would cost from 10 to 20 guineas. If you wish any to be painted with a tracery in blue, like the original, 2 guineas must be added to this cost⁶⁶⁶”.

En noviembre de ese mismo año Riaño recibe respuesta del museo, comunicándole que *“the authorities of the Museum were not prepared to order the casts from the palace of*

664 Ídem.

665 Se refiere al conjunto antes mencionado de 26 modelos enviados en 1865.

666 V&A, DA, Referee reports vol 4, Juan Facundo Riaño, 1873.

*the Alhambra*⁶⁶⁷. En este momento la colección fue rechazada, aunque diez años después en 1883 sí compraron una de vaciados a Rafael Contreras, como veremos más adelante.

Desde inicios de la década de 1880 el negocio debió resentirse. La moda estaba cambiando, y los interiores alhambristas ya no eran tan demandados como antes. Lo mismo ocurría con las reducciones a escala, que pasaron a ser objetos de lujo coleccionados por las altas clases sociales, a ser souvenirs de las clases medias y bajas, que comenzaban a incluirse en los itinerarios turísticos de la Alhambra. Además, en la década de los 80 comienzan a surgir otros talleres que realizan estas miniaturas, a precios mucho más razonables y con un sistema de fabricación en serie que abaratará costes, como el taller de Diego Fernández Castro fundado en 1874.

Aun así, el taller de Contreras sigue realizando maquetas. Se intensifica la realización de maquetas con la técnica de la galvanoplastia, perfeccionándola y produciendo obras con un lujoso acabado. Creemos que el incremento del uso de la galvanoplastia se pudo deber al deseo de los Contreras por diferenciarse de otros talleres que estaban realizando maquetas en yeso. Que sepamos, únicamente el taller de Contreras utilizó esta técnica.

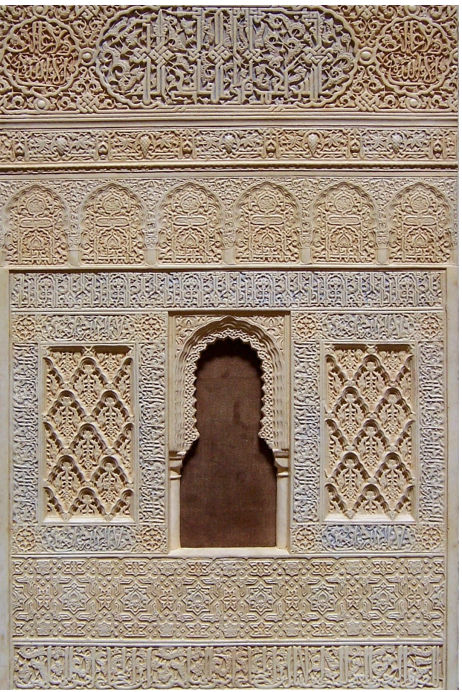


Fig. 100. Modelo que representa una ventana en la Alhambra, quizás en la fachada de Comares. Rafael Contreras. Colección Kedleston Hall, Derby, n° inv. 1078833, Catálogo n° 53.

667 Ídem.

No obstante, se siguen creando maquetas de yeso en el taller, pero ahora se barnizan con una patina blanquecina con leves toques de color (Fig. 100), para emular el estado que entonces presentaba el monumento, como las adquiridas por Lord Curzon en 1884 (catálogo 53 y 68). Quizás esto se debe a los cambios de moda, y al hecho de que se habían incrementado las imágenes de la Alhambra, por lo que cada vez se conocía más su estado real y se prefería la realidad a una fantasía orientalista que cada vez era más criticada.

La década de 1880 representa el canto del cisne de la carrera de Rafael Contreras, con la realización de tres grandes proyectos dirigidos por un Contreras ya anciano. Gozaba entonces de gran reconocimiento tanto nacional como internacional, y poco a poco pasaba el negocio a las manos de su hijo, siendo ya sus apariciones en las obras muy limitadas. Su hijo Mariano Contreras ya había tomado el mando tanto de las restauraciones en la Alhambra como del negocio familiar desde la década anterior.

El primer proyecto es la realización del catálogo de piezas vaciadas para el Museo South Kensington de Londres, encargo de 1883; el segundo, las piezas vaciadas en 1885 destinadas al Museo Arqueológico Nacional en Madrid, y el tercero las obras para a la Exposición universal de 1889 en París. Los dos primeros proyectos constaban únicamente de piezas vaciadas, no maquetas.

El primer proyecto constaba de la realización de los vaciados comisionados por la Academia de la Historia para ser intercambiados con el Museo South Kensington⁶⁶⁸ (Fig. 101). En 1883 el museo recibió más de cincuenta y ocho vaciados que representaban distintas partes de la Alhambra. Riaño era por aquel entonces el director del Museo de Reproducciones artísticas de Madrid, y él propició el intercambio entre la Academia de la Historia y el museo londinense⁶⁶⁹. Riaño, fiel defensor de que las colecciones de reproducciones artísticas actuaban de la misma manera que las bibliotecas⁶⁷⁰, animó al museo a aceptar esta colección de vaciados para poder enseñar a los alumnos de la School of Design y a los visitantes del South Kensington Museum las maravillosas decoraciones de la Alhambra sin tener que viajar a Granada. Riaño, en su faceta de director del Museo de Reproducciones, mantenía una estrecha relación con el South Kensington Museum a través del intercambio de moldes de yeso y electrotipos. El director del Museo South Kensington fue una de las personas a las que Riaño agradece su ayuda en la manufactura de ciertas réplicas, y es que entre los objetos en el museo madrileños se encontraban varias copias de piezas originales del South Kensington. Su catálogo incluía también una lista de electrotipos “prestados

668 RAQUEJO, Tonia, “La Alhambra en el Museo Victoria and Albert...”*Op.cit.*, p. 16.

669 *Ídem*.

670 *Ibíd.*, p. 17.



Fig. 101. Vaciados realizados por el taller de Rafael Contreras para el museo South Kensington en 1883. ©V&A y escáneres Tonia Raquejo. n°s inv. 1883-219, Repro-1883-230, 1883-222, 1883-223, 1883-240 y 1883-241.

temporalmente por el South Kensington Museum”⁶⁷¹. Según Rosser-Owen, es posible que Riaño facilitara la donación de los moldes de la Alhambra a cambio de estas piezas⁶⁷².

El grupo de más de cincuenta moldes y vaciados, representan decoraciones de los lugares más representativos de la Alhambra. A destacar los vaciados que reproducen la sala de la Barca, pues muestran las decoraciones que se quemarían unos años más tarde en el devastador incendio de 1890⁶⁷³. Estas obras se exhibirían en el museo South Kensington en la llamada Sala de los Moldes, junto a la copia del Pórtico de la Gloria⁶⁷⁴.

Respecto al proyecto para el Museo Arqueológico Nacional, del que hablaremos con más profundidad en el capítulo 4, Contreras comenzó su realización en 1885. Este encargo respondía al deseo del Museo Arqueológico de Madrid de reestructurar sus colecciones. El patio árabe se encontraba en uno de los patios del Palacio de la Biblioteca y Museos Nacionales diseñado por el arquitecto Francisco Jareño en 1865. Aunque en un primer momento estos patios se pensaron como espacios abiertos, finalmente se cubrieron para poder albergar más espacios expositivos, y uno de ellos albergó la exposición sobre las “antigüedades árabes y mudéjares”. Es importante señalar ahora, que como veremos, en este momento las piezas que realiza son todas vaciados, ya que las maquetas arquitectónicas que acabaron en este patio, fueron producidas por Rafael y Francisco Contreras⁶⁷⁵, y se habían creado con anterioridad a la concepción del propio patio.

Una de las últimas noticias que tenemos de las maquetas realizadas por el taller de los Contreras es en la Exposición Universal de París de 1889, poco antes de fallecer Rafael. Estos modelos estuvieron en el pabellón español y fueron visitados por el presidente francés, quien tras su visita comentó que “tal vez lo que más llamó la atención fueron las reproducciones de los alicatados y pórticos de la Alhambra que aquí ha expuesto el restaurador del bello Alcázar árabe de Granada, el Sr. Contreras”⁶⁷⁶. En esta ocasión Rafael Contreras se llevaría la medalla de oro por una maqueta realizada por el método galvanoplástico⁶⁷⁷.

El éxito del taller de Contreras en esta exposición se recoge también en el Boletín del Centro Artístico de Granada:

671 RIAÑO, Juan Facundo, *Catálogo del Museo de Reproducciones artísticas*, Madrid, 1881, pp. 122-123.
672 ROSSER-OWEN, Mariam, “Coleccionar la Alhambra...”*Op.cit.*, p. 62.
673 VALLADAR, Francisco de Paula, *El Incendio de...Op.cit.*
674 *A guide to the collections of the South Kensington Museum*, London, 1888, p.4.
675 Francisco Contreras Muñoz, hermano de Rafael, también participará en este proyecto
676 IOB (pseudónimo), “Crónicas de la Exposición Universal de Paris” en *Ilustración Española y Americana*, nº 40, 8-7-1889, pp, 3-7
677 SERRANO ESPINOSA, Francisco Javier, *Arquitectura y Restauración Arquitectónica...Op.cit.*, p.398.

“En la Exposición de París han obtenido una medalla de oro las artísticas reproducciones de la Alhambra y ricos muebles con ellas adornados que se construyen en los talleres del distinguido restaurador de monumentos árabes granadinos D. Rafael Contreras. Dichas reproducciones, hechas por el procedimiento de la galvanoplastia, han sido muy celebradas en la capital de Francia, habiendo oído nuestro consocio D. Valeriano Medina, representante de la casa Contreras en la exposición al mismo Presidente de la República, que es ingeniero y muy competente en estas materias, que dichas reproducciones son las mejores obras galvanoplastitas que han figurado en el universal certamen”⁶⁷⁸.

Esta cita nos proporciona varios datos relevantes: por un lado, vemos cómo claramente el taller de Contreras estaba apostando por las reproducciones producidas por el método de galvanoplastia en estos años para representarles, en vez de las realizadas en yeso. Y por otro lado que Valeriano Medina Contreras participaba, además de cómo maestro de obras en el taller de vaciados de la Alhambra, como representante del taller privado de los Contreras en vez de Mariano que debía estar más centrado en dirigir las obras de restauración del conjunto nazarí.

Una de las últimas menciones que se hacen sobre su taller es la ofrecida en 1888, dos años antes de la muerte de Rafael, por el viajero americano Henry Martin Field (1822-1907)⁶⁷⁹. Martin Field, observa cómo la Alhambra lleva “casi 40 años intentando restaurarse, bajo la atenta mirada del Sr. Contreras, cuyo estudio en la Alhambra está abierto para el deleite de la gente o los estudiosos, quienes pueden reconstruir la fortaleza con los afinados modelos que la representan en estadios anteriores”⁶⁸⁰. Así pues, el negocio se mantenía y aún era lugar de parada obligada para los viajeros que visitaban la Alhambra. Destacar que Martin Field habla de las maquetas como “modelos que representan la Alhambra en estadios anteriores”, por lo que aun a finales del XIX, el conocimiento de la Alhambra era limitado, y los turistas confiaban en el criterio de Contreras sobre cómo debió ser la Alhambra en época nazarí.

Rafael Contreras muere el 30 de marzo de 1890⁶⁸¹. Con su muerte comienza el declive del negocio, y sobre todo su fama. Tras su fallecimiento, continúan tanto el trabajo en el taller de restauraciones de la Alhambra como en su taller privado, que sigue realizando interiores alhambristas, ambos dirigidos por su hijo Mariano.

678 *Revista Alhambra*, Granada, 30 de enero de 1889,p. 8.
679 MARTIN FIELD, Henry, *Old Spain and New Spain*, London, 1888.
680 BARRIO MARCO, José Manuel y FERNÁNDEZ BAHÍLLO, Héctor Odín, *Op cit*, p, 290.
681 SERRANO ESPINOSA, Francisco Javier, *Arquitectura y Restauración Arquitectónica...Op.cit.*, p. 393.

Una de las últimas intervenciones importantes del taller es la reproducción de la fuente de los Leones para el patio central cubierto de la sección dedicada a antigüedades árabes y mudéjares del Museo Arqueológico Nacional (Fig. 102). Esta reproducción fue encargada a Mariano Contreras en 1894, y debió realizarla con gran maestría y diligencia, ya que se encuentra en los archivos del Museo una carta dirigida al Director General de Instrucción Pública, que no está firmada, pero que suponemos venía desde el Museo, alabando el trabajo de Mariano Contreras:

“Cumpro un deber de justicia manifestando a Usted que dicha reproducción ha sido costeadada y dirigida por el arquitecto de las obras de la Alhambra, D. Mariano Contreras, con un desinterés y un acierto merecedores de las mayores alabanzas. La instalación en el museo, con todas las dificultades que requería, incluso el juego de aguas, ha sido costeadado con los fondos del Museo, pero la reproducción hecha en piezas en la misma Alhambra a todo el tamaño del original, el importe de los materiales de los jornales de empleados en dicha reproducción, y hasta los gastos de embalaje para el traslado a Madrid, todo ha sido costeadado y dirigido personalmente por dicho M. Contreras, que se ha hecho acreedor de una recompensa honorífica, y si Usted comprendiendo todo, me sirve proponerle al Señor Ministro que dicha recompensa, dada la importancia del donativo y el trabajo presentado, pudiera ser la encomienda de la Orden de Isabel la Católica, libre de gastos. Así se demostraría a un artista distinguido el aprecio que ha merecido del Gobierno sus trabajos y su generoso desinterés a favor del arte y la arquitectura Españolas⁶⁸²”

Mariano Contreras y su taller eran aún valorados, y a él se le consideraba como un “artista distinguido”. Esta reproducción de la fuente debió ser realizada en el taller de la Alhambra, y no en el taller privado de los Contreras, ya que era un encargo oficial.

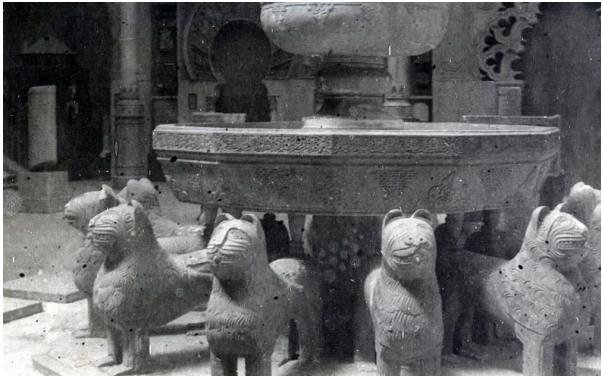
Como dato interesante, en 1894, el Museo Arqueológico Nacional vuelve a requerir la intervención de Mariano Contreras, pero esta vez para restaurar: “modelo hecho por D. Rafael Contreras de uno de los templeteles del patio de los Leones de la Alhambra de Granada, que figuraba en la sección segunda”⁶⁸³. No sabemos cuál fue el problema de esta maqueta, lo que sí sabemos es que Valeriano Medina, que estaba al cargo del taller privado de la familia, la recogió en Madrid para restaurarlo⁶⁸⁴.

682 MAN 1894, Expediente 2 s/f.

683 *Ídem*

684 Profundizaremos sobre todo el proyecto para el Museo Arqueológico Nacional de Madrid en el siguiente capítulo.

Fig. 102. Fotografía de la fuente de los Leones en el Patio Árabe del Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Mariano Contreras. Fotografía circa 1900-1936. Colección Museo Arqueológico Nacional, nº inv. FD01685.



Mariano Contreras se casó ya mayor, con la Marquesa de las Torres de Orán, y no tuvieron descendencia⁶⁸⁵. A su muerte, en 1912, el contenido de los talleres, el privado y el de la Alhambra, se distribuyó entre los herederos de la esposa, motivo por el cual no disponemos de información sobre el mismo⁶⁸⁶.

De tal forma, la fuente realizada para el Museo Arqueológico es la última reproducción de la que tenemos noticia del taller de los Contreras por esta fecha. En estos últimos años del siglo XIX existen en Granada muchos otros talleres que suplen de vaciados para los interiores, y de reproducciones a escala, como el taller de Diego Fernández Castro, o el de Rafael Rus Acosta, por lo que suponemos que el de Contreras no estuvo tan ocupado en este trabajo. Mariano se centró más en las obras de restauración del conjunto nazarí llevando a cabo importantes excavaciones en el conjunto.

Rafael Contreras y su taller fueron, por lo tanto, los precursores y creadores del fenómeno de las reproducciones a escala de la Alhambra, que se desarrollaría en la segunda mitad del XIX, despertando gran interés entre los visitantes al monumento. Para Contreras, estos modelos eran un valioso instrumento de difusión de su trabajo como restaurador, ya que reflejaban sus intervenciones en el edificio y su idea de cuál sería el resultado final del conjunto tras ser completamente restaurado por su taller.

Gracias a estas maquetas, su trabajo fue conocido y reconocido internacionalmente. Su fama, que se difundió por toda Europa durante el siglo XIX, disminuyó tras su muerte y sobre todo tras el inicio de las restauraciones modernas que sacarían a la luz los errores cometidos. Las fuertes críticas hacia sus restauraciones y su intento de “redecorar” la Alhambra sin ningún tipo de criterio arqueológico, hicieron que su figura se desvirtuara en el

685 SERRANO ESPINOSA, Francisco Javier, *Arquitectura y Restauración Arquitectónica...Op.cit.*, p. 401.

686 Mariano Contreras se llevó toda la información del taller de la Alhambra a su salida en 1907.

tiempo. Pero recientemente, y en parte quizás gracias a la revalorización de sus creaciones en el mercado del arte, la figura de Rafael Contreras está volviendo a ser reconsiderada.

Creemos que sí hay tres hechos a destacar sobre su trabajo: uno, la creación de modelos arquitectónicos, que se convirtieron en una alternativa al expolio de piezas originales; dos, la influencia que ejercieron dichos modelos en la difusión del conocimiento de la Alhambra a nivel europeo; y tres, las expropiaciones de espacios privados dentro de los palacios, que procuraron una mejor conservación del recinto.

3.3. EL DESARROLLO DE LA INDUSTRIA DE LAS MAQUETAS DE LA ALHAMBRA: OTROS TALLERES.

Desde el último tercio del siglo XIX el turismo se convirtió en una importante fuente de ingresos para la ciudad de Granada, gracias a que la Alhambra, recinto monumental conocido ya internacionalmente, se constituyó en un foco de atracción de miles de visitantes. Hoteles, fondas, casas de huéspedes, restaurantes y todo negocio destinado a las necesidades de los turistas proliferaron por toda la ciudad.

El estilo de visita a Granada había cambiado en las últimas décadas del siglo XIX debido a diversos factores. Por un lado, las guerras con el mundo anglosajón tuvieron como conclusión la pérdida de las colonias en 1898, y la literatura que se desarrolló como consecuencia, estaba llena de pesimismo y retrataba un país decadente. Esto hacía que los extranjeros vieran Granada y España de manera diferente, con menos simpatía e inocencia que a principios de siglo. Por otro lado, la modernización desmitificó los encantos del viaje romántico de inicios del XIX, la mejora de los transportes y la electricidad robaban el atractivo a la Granada arcaica y atrasada de principios de siglo. Así mismo, el desarrollo del turismo de masas significó la mayor aglomeración de visitantes en la Alhambra. Esta aglomeración incomodaba la visita y atraía a decenas de guías de dudosa cualificación que molestaban a los visitantes y que se convirtieron en un verdadero problema⁶⁸⁷. Aun así, la Alhambra siguió siendo uno de los monumentos más visitados de Europa, y el principal cambio fue quizás que estas mejoras y adelantos hicieron que el tipo de visitante fuera más variado, abriéndose el viaje a clases sociales menos pudientes.

Por lo tanto, los nuevos establecimientos y talleres de maquetas que surgieron en el último tercio del siglo XIX, lo hicieron en el contexto de una Alhambra totalmente

687 MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis, *La imagen de Andalucía...Op cit.* p. 40

diferente a la de la primera mitad del siglo, y en unas circunstancias distintas a cuando se creó el taller de Contreras.

Aunque aún se sentía en el ambiente de la ciudad, el halo del romanticismo se había disipado mucho, y los viajeros que venían a la Alhambra lo hacían con una agenda muy específica y con unas intenciones muy claras. Ya no quedaba espacio para la sorpresa, habían leído infinidad de escritos, y la fotografía les acercaba a una Alhambra más real. Una Alhambra que además se estaba modernizando, contaba con electricidad, el tranvía subía hasta la puerta y había teléfono. Pero la mayor diferencia era la gran aglomeración de turistas que la visitaban armados con sus Kodak para capturar cada momento del viaje⁶⁸⁸. La visita se había codificado y los turistas esperaban contemplar los hitos más populares del conjunto, como la fuente de los Leones, el salón de Embajadores, el mirador de Lindaraja, etc.

Los viajeros del siglo XX envidiaban a Washington Irving y los otros viajeros pioneros por haber disfrutado de la espontaneidad de una Granada virgen de visitantes. El fotógrafo y viajero británico, Duncan Dickinson recogió sus impresiones en 1914 en el libro *Through Spain: The record of a journey from St Peterburg to Tangier, by way of Paris, Madrid, Cordoba, Seville and Cadiz; and thence to Gibraltar, Ronda and Granada*. En el escribe:

“Uno no puede por menos que envidiar a Irving por su incomparable oportunidad de estudiar todas las fases y aspectos de la Alhambra, la cual está hoy en día vetada con cinta amarilla, y plagada por los voraces e infames guías, que aumentan en número a medida que pasa el tiempo [...] Hoy las autoridades la gestionan con fines puramente comerciales, tal y como se entiende el comercio en España; los innumerables custodios están siempre al acecho de honorarios, los vendedores de postales y llamativos souvenirs rastrean tus huellas a cada paso, mientras, para colmo de los horrores e insulto culminante a los espíritus del lugar, un estudio recién abierto te ofrece ser fotografiado, con traje ajeno... como un jefe musulmán o doncella del harén!!”⁶⁸⁹.

Como Dickinson comenta, los últimos años del siglo XIX están marcados por la proliferación de comercios destinados a vender objetos turísticos de la Alhambra aprovechando el aumento de visitantes y la gran demanda⁶⁹⁰.

688 MENDEZ RODRÍGUEZ, Luis, PLAZA ORELLANA, Rocía y ZIDO NARANJO, Antonio, *Viaje a un Oriente... Op cit.*,p. 195.

689 DICKINSON, Duncan, *Through Spain: The record of a journey from St Petersburg to Tangier, by way of Paris, Madrid, Cordoba, Seville and Cadiz; and thence to Gibraltar, Ronda and Granada*, 1914, pp. 179-80.

690 BARRIO MARCO, José Manuel y FERNÁNDEZ BAHÍLLO, Héctor Odín. *Op.cit.*, p. 333.

Dentro de estos negocios se encontraban los estudios fotográficos, los talleres de madera que realizaban muebles y taraceas imitando el trabajo en madera de los nazaríes, los anticuarios, y los negocios dedicados a la industria de las reproducciones de yeso, cuyas creaciones funcionaron como canales de difusión de la Alhambra de manera tanto nacional como internacional, colocándola como espacio arquitectónico predilecto dentro de conductos tradicionales del coleccionismo como veremos en el próximo capítulo. Estos negocios se diferenciaban bastante de los existentes durante los primeros años del siglo XIX. La precisión de la artesanía, la calidad de los materiales y la originalidad de los productos se sustituyeron gradualmente por el espíritu mercantil, la impersonalidad de los objetos y la vulgaridad de las producciones, buscando el beneficio económico de la venta en masa a partir de la reducción de costes.

La Alhambra se convirtió en uno de esos lugares únicos que “debían” ser vistos, como un centro de peregrinación, y su popularidad se dispersó globalmente gracias a la evolución de estas industrias del recuerdo que surgieron propulsadas por el deseo de capturar y poseer este conjunto tan particular a través de un objeto que les recordara sus vivencias durante la visita.

Tras la gran repercusión y el éxito que tuvieron las reproducciones de Contreras y su taller desde mediados de siglo, la ciudad de Granada fue testigo del florecimiento en el último cuarto del siglo XIX, de otros establecimientos que vieron en las reproducciones, los vaciados y las maquetas arquitectónicas, una gran fuente de ingresos.

Estos negocios se desarrollaron alrededor de la Alhambra, pero fuera de su perímetro. Esto pudo influir en su calidad, ya que no tuvieron el acceso directo e ilimitado que tuvo el taller de Rafael Contreras, ni pudieron vaciar las decoraciones directas del monumento. Aunque es muy posible que algunos de los artesanos que trabajaron en las restauraciones de la Alhambra se unieran más tarde a alguno de estos talleres y se llevaran consigo moldes y vaciados que ayudaran a realización de estas maquetas, pero conocemos muy pocos casos.

Tres son los principales talleres que trabajaron creando maquetas de la Alhambra. El taller de Diego Fernández Castro, el de Rafael Rus Acosta, y por último el negocio de Enrique Linares⁶⁹¹. Ya en las primeras décadas del siglo XX encontramos el taller de una importante saga familiar de artesanos que estarían activos hasta finales del siglo XX. Se trata del taller de la familia Santisteban, en el que no profundizaremos debido a que sus

691 No nos referiremos a su negocio como taller, ya que como explicaremos más adelante, no tenemos constancia de que Enrique Linares realizara las maquetas él mismo, y es probable que los compraran como marcos de fotografías a otros talleres de la ciudad.

producciones no se centraban en la ejecución de maquetas, sino en el trabajo de vaciados para la decoración de interiores.

Entre los elementos comunes de estos talleres, encontramos el hecho de que los tres trabajaban con marcos de taracea y maderas incrustadas al contrario de lo que se solía hacer en el de Rafael Contreras que enmarcaba las maquetas con ricos marcos dorados o con maderas nobles⁶⁹². Estos marcos varían en calidad material y técnica según el taller, siendo los del de Diego Fernández Castro los más ricos y variados. Además, otro elemento diferenciador de los tres talleres, es que todas sus maquetas imitan con mayor o menos precisión, los espacios de la Alhambra tras las restauraciones de Rafael Contreras, por lo que serán en ocasiones, fuente fundamental de información de estas intervenciones.

Antes de adentrarnos en la descripción de las características de los talleres referidos, hay que destacar la ausencia o escasez de fuentes de información sobre ellos. Aunque sí hemos encontrado referencias documentales en lugares como el Archivo Histórico Provincial de Granada, donde hemos hallado censos y empadronamientos, el Archivo Municipal de Granada, el Archivo de la Diputación, el Archivo del Museo de la Casa de los Tiros e incluso en el Archivo del Patronato de la Alhambra y el Generalife; la información ha sido muy reducida y de carácter general. Creemos que esta ausencia se debe en parte a que estas miniaturas han sido consideradas como simples souvenirs, objetos sin ningún tipo de importancia artística o histórica hasta ahora, y por lo tanto no han sido dignas de ningún tipo de investigación o interés por parte de la historiografía tradicional. A esto se le une la dificultad de encontrar archivos o documentos personales de los artesanos y de los propios talleres, dado que todos ellos han desaparecido y los lugares que ocupaban fueron vendidos hace más de medio siglo, por lo que cualquier tipo de información se ha perdido.

Ha sido también muy complicado encontrar a los herederos de las familias y cuando lo hemos logrado, muchos, no siempre conocían el trabajo de sus antepasados. Aun así, muchos de los datos, especialmente biográficos, han sido adquiridos gracias a la gran gentileza de estos tataranietos que han aceptado dedicarnos su tiempo para poder saber más sobre estas fascinantes sagas de artesanos granadinos⁶⁹³.

692 La taracea es casi un patronímico de la presencia árabe en Granada. Esta técnica de trabajar la madera, consiste en la combinación artística de gamas y tonos de diferentes maderas a los que a veces se le incrustan materiales como el hueso, el nácar, el ámbar o el marfil. TITOS, Manuel (coord.), *Nuevos paseos por Granada y sus contornos*, Granada, 1993, p. 236.

693 Nuestro agradecimiento a los herederos de Abelardo Linares, Carmen y Fernando Carnicero, a los de Enrique Linares, Rosa Rodríguez-Viña y a Francisco Ginemez Yanguas y Helen Bolande (heredera de Luis Seco de Lucena) por la inestimable ayuda para descifrar la vida de estos artesanos.

3.3.1. El taller de Diego Fernández Castro.

Diego Fernández Castro natural de Adra, Almería, nació en 1847⁶⁹⁴. Se debió mudar pronto a Granada con sus padres José y Josefa, ya que con 19 años empezó a estudiar en la escuela de la Academia de Nobles Artes de Granada en las clases de dibujo y figura y clase antigua y ropaje, donde fue un alumno aventajado consiguiendo varios premios y pases⁶⁹⁵. Sabemos poco más de su vida personal, sólo que se casó con Teresa Pérez Muñoz y que tuvo por lo menos dos hijas, una de ellas llamada Mercedes Fernández Pérez⁶⁹⁶.

Fernández Castro se formó en la escuela de la Academia junto a otros importantes artesanos y escultores de ornamentación árabe de Granada que fueron sus contemporáneos, como Valeriano Medina Contreras⁶⁹⁷, quien fue discípulo y familiar de Rafael Contreras y estrecho colaborador de Mariano Contreras. Así mismo se formó con Ángel Pérez, hijo del tallista de la Alhambra Tomás Pérez⁶⁹⁸, y con el formador de arabescos del taller de la Alhambra durante la etapa de Rafael Contreras, José de Mora⁶⁹⁹. Durante su formación en la Academia, asistió a las clases de modelado y vaciado impartidas por el profesor Miguel Marín⁷⁰⁰, aventajado escultor granadino que había introducido la técnica del vaciado a través de moldes de gelatina en la Alhambra, durante las restauraciones de la sala de Abencerrajes.

Acabó sus estudios en el año 1868, y desde ese año hasta 1874, cuando funda su taller, no sabemos nada de su vida. Es muy posible que siguiera estudiando y que se fuera a Madrid, bien para estudiar o bien para trabajar, ya que más tarde se presentaba a sí mismo como “Escultor de Ornamentación árabe de la Real Cámara de S.M. de España y del Palacio Imperial de Alemania”. Esta manera de presentarse nos hace pensar que es muy probable que continuara su formación en las artes plásticas en Madrid, donde quizás realizara algún trabajo para la Real Cámara de su majestad.

Este título, del que sólo tenemos noticia a través de su propio catálogo y de las etiquetas que presentaban algunas de sus maquetas (Fig. 103) , es uno de los principales problemas que presenta la investigación de este autor. Fernández Castro se presenta a sí mismo como “Escultor de ornamentación árabe de la Real Cámara de S. M. De España”.

694 MORELL GÓMEZ, Manuel, *Op.cit.*,p. 140.
695 AEAOG Libro de matriculaciones 1866-1867, s/f.
696 AHA Caja 02084/124, s/f. Correspondencia de Leopoldo Torres Balbás, 1931.
697 Sobre Valeriano Media Contreras ver capítulo 2, sección 2.5.2
698 Sobre Tomás Pérez ver capítulo 2, sección 2.5.2
699 Sobre José de Mora ver capítulo 2, sección 2.5.2
700 Sobre Miguel Marín ver capítulo 2, sección 2.5.2.

Fig. 103. Etiqueta en el reverso de la pieza 130 en este catálogo perteneciente al taller de Diego Fernández Castro. Finales del siglo XIX, Granada. Colección Horniman Museum, nº inv. 4435b



La Real Cámara de S. M., era una de las ramas de administración del Palacio Real, que integraba al conjunto de criados al servicio y cuidado personal del monarca, así como las funciones de etiqueta en palacio. Dentro de la Real Cámara, había muchos escultores trabajando como “criados al servicio del monarca”, y bastantes lo hicieron hasta el inicio de la Segunda República (1931). El problema es que, en toda la documentación referente al personal del palacio, entre 1874 (año en el que finaliza la Primera República) y 1930, cuando Fernández Castro seguramente ya había fallecido, no se encuentra el nombre de Diego Fernández Castro.

Es posible que sí trabajara para el Palacio, quizás de manera esporádica, o que le hubieran comprado algunas de sus piezas. Pero no trabajó como escultor de cámara, y puede que decidiera “adornar” un poco su título como signo de prestigio. No hay en la colección del palacio, ninguna obra atribuida a este artesano, ni tampoco figura en los documentos del personal que trabajaba en las obras de decoración o restauración de ningún espacio del palacio.

Así mismo, no hemos encontrado información alguna sobre su posición de “escultor del Palacio Imperial de Alemania”. Tras contactar con el Dr. Samuel Wittwer, Director del Schlösser und Sammlungen, responsable del Departamento de Colecciones y Palacios Alemanes hemos conseguido entender un poco más el problema. Según el Dr. Wittwer el término “palacio imperial de Alemania” no es un término oficial, es posible que el escultor se estuviera refiriendo a que trabajó para la administración como escultor, pero en sus bases de datos no figura el nombre de Fernández Castro⁷⁰¹. Es por lo tanto, un misterio si realmente fue o no el escultor de ornamentación árabe de estos palacios.

Tampoco tenemos constancia de que trabajara en la Alhambra. Tras un minucioso estudio de los libros de cuentas, los archivos de personal y las memorias de restauración en el Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife, y tras el desglose de los artesanos participantes en las restauraciones, no hemos encontrado mención alguna a su participación.

Sabemos por un ejemplar del catálogo de sus obras que se conserva en el Patronato de la Alhambra y el Generalife⁷⁰² que fundó su taller en 1874 en la casa número 30 de la Calle Gomérez, por lo que pensamos que es tras el taller de Contreras, el establecimiento más antiguo dedicado a este negocio. No es de extrañar que eligiera esta calle para colocar su taller, pues está estratégicamente colocada en la vía natural de acceso de los visitantes a la Alhambra, y era de paso casi obligatorio. En esta misma calle tuvieron su establecimiento también Rafael Contreras (seguramente en el número 8) y Abelardo y Enrique Linares.

La casa de la calle Gomérez seguirá perteneciendo a la familia Fernández Castro al menos hasta 1929, cuando su hija Mercedes vende la mitad de la finca⁷⁰³. Sabemos que la casa tenía un taller y una tienda en la planta baja y que los dos pisos superiores actuaban

como vivienda⁷⁰⁴. En una de las viviendas de las plantas superiores residía como alquilado desde el último cuarto del siglo XIX el artesano Tomás Pérez con su familia⁷⁰⁵. Esta curiosa coincidencia puede ser muy importante, dado que la calidad y el estilo de las producciones realizadas en el taller de Fernández Castro tienen muchas similitudes con las obras que sabemos que realizó Pérez durante su época de estancia en la Alhambra. Recordemos así mismo, que Fernández Castro se formó en la escuela de la Academia granadina junto a Ángel Pérez, hijo de Tomás Pérez, por lo que las familias debían conocerse. Además, y aunque el apellido Pérez es muy común en España, no deja de llamarnos la atención que la mujer de Diego Fernández Castro se llamara Teresa Pérez Muñoz, ¿es posible que Teresa fuera hija de Tomás Pérez? Desconocemos el nombre de la mujer de Tomás Pérez, pero en el censo de 1880 Tomás Pérez aparece como “viudo de Muñoz”, por lo que seguramente Teresa Pérez Muñoz fuese la hija de Tomás⁷⁰⁶, por lo que éste habría sido el suegro de Diego Fernández Castro.

Es muy probable que las dos familias trabajaran juntas en el taller, ya que cuando se fundó en 1874, Tomás Pérez llevaba varios años sin actuar en la Alhambra. Esta relación le daría una gran ventaja al taller, dada la gran maestría como artesano de Pérez, quien además conocía las decoraciones de la Alhambra con gran precisión, y quien seguramente tenía dibujos preparatorios o incluso vaciados directos, de sus años de trabajo en la Alhambra. No olvidemos, que Tomás Pérez fue el artífice de la magnífica maqueta de uno de los frentes de la sala de Dos Hermanas, por lo que tenía experiencia también en realizarlas.

Una prueba de la relación entre estos dos artesanos la podemos encontrar en una de las maquetas más famosas de este taller. En el mercado se han encontrado dos copias de una maqueta firmada por Fernández Castro de una mitad de la sala de las Camas⁷⁰⁷ (Fig. 104). Esta maqueta imita a la perfección la decoración en esta sala tras la restauración llevada a cabo por el taller de arabescos dirigido por Contreras. Tomás Pérez trabajó en esta restauración, siendo responsable de la realización de buena parte de las decoraciones tanto en madera como en escayola. Por eso creemos que sus conocimientos del espacio fueron fundamentales para el perfecto resultado de esta maqueta, realizada con gran minuciosidad y cantidad de detalles originales. Algo muy difícil para Fernández Castro, quien jamás había trabajado en esta sala y seguramente tuviera difícil acceso por entonces, ya que la sala permaneció cerrada mientras se restauró.

701 Nuestro agradecimiento al Dr. Wittwer por esta valiosa información, intercambiada en una conversación personal con la autora en julio de 2015

702 AHA Caja 02084/124, Correspondencia de Leopoldo Torres Balbás, 1931. Separata 66 17. Incluido en esta investigación como apéndice 1

703 AHPG Contribución territorial Urbana, ISAD expedientes de comprobación. Hacienda, Legajo 2144, calle Gomérez, s/f.

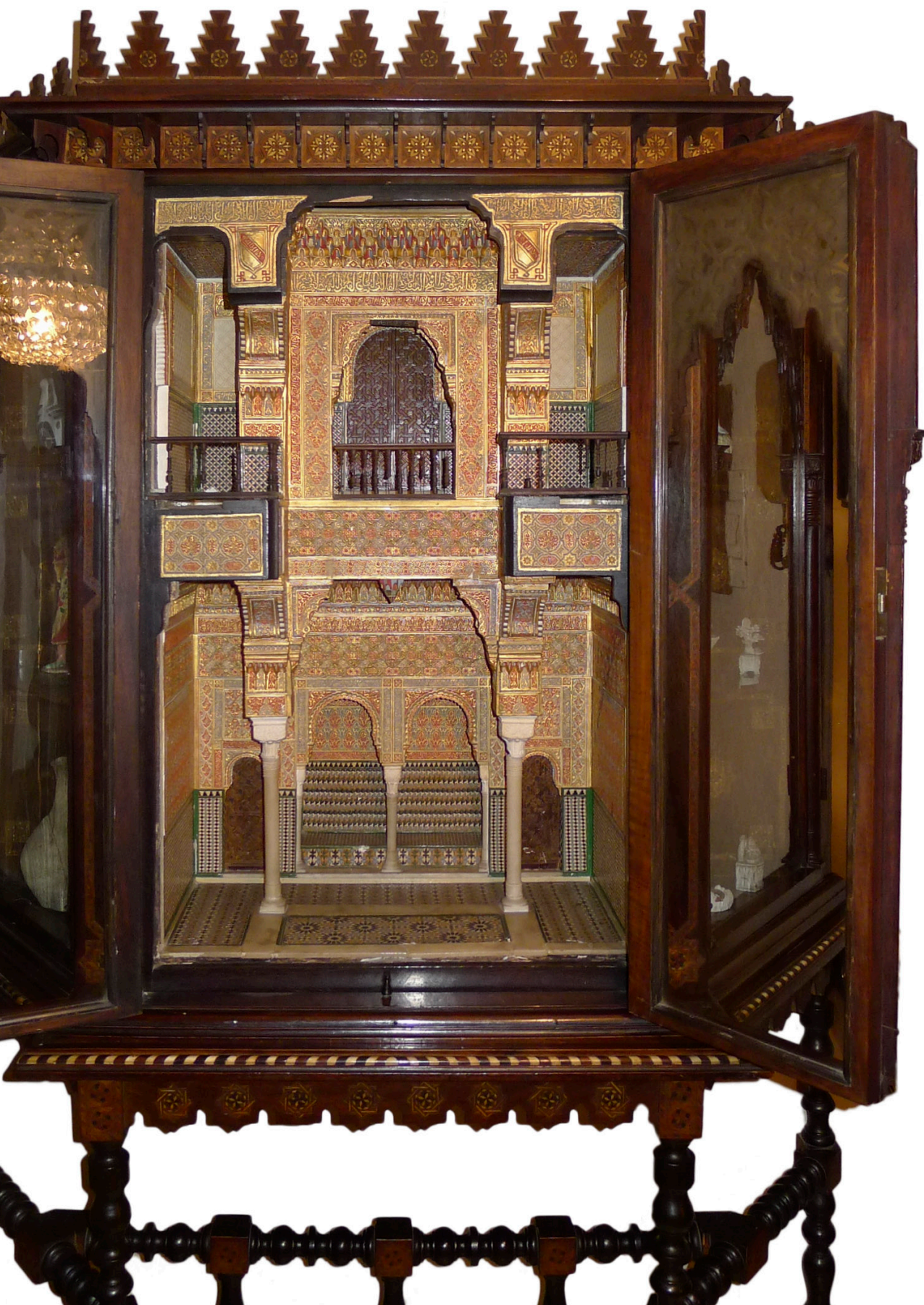
704 *Ídem*.

705 MORELL GÓMEZ, Manuel, *Op.cit.*,p. 158.

706 *Ibídem*, p. 157

707 Estas dos maquetas son idénticas, así que sólo hemos incluido una en el catálogo.

Fig. 104. Maqueta de la sala de Camas del Baño Real de Comares. Diego Fernández Castro, Granada, finales del siglo XIX. Colección privada, Granada. Catálogo nº 127.



Fernández Castro ofrecía a la venta una “magnífica colección de modelos árabes, reproducciones de los sitios y edificios más importantes del Palacio de la Alhambra, garantizando sus precios reducidísimos e incomprensibles”⁷⁰⁸. El catálogo (Anexo 1) incluye la designación de los modelos, sus precios en pesetas, las medidas en centímetros y el número de referencia de su catálogo. Estos modelos no son sólo miniaturas de fachadas y de habitaciones completas, sino también jardineras de estilo Alhambra, copias de jarrones y copias de la fuente de los leones en miniatura. Así mismo especifica:

“Todos estos modelos enumerados, son coloridos y dorados. También se decoran los mismos en colores bajos y las superficies que imiten el marfil, siendo sus precios lo mismo. Las personas que deseen que los modelos lleven sobremarcos o molduras, bien de madera forrada de peluche, granata o cualquier color que designen, y de madera moldada con barniz negro, los precios de estos marcos se le aumentarán sin utilidad alguna para la Casa”⁷⁰⁹.

Así pues vemos cómo el negocio seguía el mismo patrón que el desarrollado por Rafael Contreras: la reproducción de los lugares y elementos más emblemáticos de la Alhambra, a color o sin el. El modelo de producción era el mismo: la reproducción de modelos de la Alhambra, en diferentes escalas y colores.

El catálogo de Fernández Castro era más variado que el de Contreras, y representaba más lugares y en diferentes escalas⁷¹⁰. En él se encuentran más de 100 modelos diferentes representados. El coste varia entre 3 y 4,000 pesetas, siendo el más caro la representación de “medio salón de Embajadores de arriba abajo, decorado en su interior y para iluminarle todas las ventanas y celosías de los balcones y ventanas altas, con suelo de mármol y mar; rica decoración en su exterior, de maderas muy buenas y talladas e incrustaciones de mosaico”. Las más baratas son las representaciones de “la portada de la mezquita reducida a 17 por 12 centímetros” y “el ajimez en la Torre de la Cautiva reducida a 19 por 12 centímetros”⁷¹¹.

Los precios más elevados se pueden deber a la calidad de los materiales, pues en ellas se utilizan maderas ricas y mármol; así mismo influye la minuciosidad del trabajo empleado y las dimensiones de estas maquetas. Es complicado relacionar estos precios con los de

708 AHA Caja 02084/124, s/f, 1931

709 *Ídem*.

710 Esta comparación la realizamos sobre los objetos que hemos conservado. Ya que no ha llegado hasta nosotros un catálogo de la producción de Contreras, nos basamos en las obras que hemos podido ver tras años de investigación.

711 Apéndice 1, AHA, Separatas 66 17. Catálogo Fernández Castro, s/f.

las obras de Contreras, ya que en muy pocas ocasiones hemos conocido los precios de Contreras, y cuando nos ha sido posible, ignoramos a qué obras se refieren estos precios⁷¹².

No se conservan documentos en los que se describan las técnicas utilizadas ni la organización del taller de Fernández Castro, pero la observación y análisis de muchas de estas maquetas nos ha permitido obtener algunas conclusiones.

Las maquetas más grandes estaban mayoritariamente talladas, tanto las decoraciones en yeso como las de madera. Se utilizaba en ellas el mármol o alabastro para las columnas y ciertas partes del suelo. Estas grandes maquetas estaban formadas por diferentes bloques decorativos que se unían como un puzzle para formar el modelo, normalmente articulado como una estancia en 3 dimensiones. Los bloques también podían estar vaciados de moldes. Solían estar incrustadas en un mueble, o bien en una mesa, un armario o un gabinete, elaborado también en el taller con maderas de gran calidad, utilizando la técnica de taracea.

Muchas de las maquetas en 3 dimensiones que representaban salas completas, eran también montadas a partir de tres o cuatro maquetas individuales acopladas para formar la habitación. Por lo que es estos casos también se utilizan moldes.

712 Sobre los precios de Contreras véase ANONYMOUS, *Op.cit.*, p. 222.

Fig. 105. Maqueta del mirador de Lindaraja en el Palacio de los Leones. Diego Fernández Castro, Granada, finales del siglo XIX. Colección privada, Londres. Catálogo nº 104.



Las más pequeñas estaban por lo general vaciadas de un molde, aunque la calidad no disminuía ya que son obras de gran precisión y minuciosidad. Esta circunstancia la deducimos porque en las maquetas más pequeñas los motivos decorativos se repiten, lo que induce a pensar que se realizaron vaciadas uniendo diferentes decoraciones para crear un modelo. Además, en las maquetas elaboradas con molde, al ser vaciadas pueden aparecer pequeñas burbujas de aire en la superficie debido al aire que se queda atrapado entre el molde y el yeso. Estas pequeñas burbujas no aparecen en las maquetas de mayor tamaño y sí en algunas de las más pequeñas.

Una de las grandes cualidades de las obras del taller de Fernández Castro, es la precisión de sus acabados. Las miniaturas son copias casi exactas de la Alhambra, lo indica que su acceso a las decoraciones debió ser fácil, quizás gracias a su relación con Pérez. Creemos también que Diego fue un gran artista, pues seguramente muchos de sus modelos fueron tallados directamente a partir de dibujos preparatorios que él mismo trazó con gran maestría y precisión para que las maquetas fueran tan reales. Además, así como en las obras de Contreras observamos una mayor libertad a la hora de intercambiar las decoraciones, el taller de Fernández Castro no se toma estas libertades tan asiduamente, y hay algunas maquetas cuya decoración es casi exacta a los originales. Esto lo podemos comprobar en la pieza 104, del mirador de Lindaraja (Fig. 105), donde, aunque se permite ciertas licencias, como la colocación de celosías de madera en las ventanas, o de azulejos en el suelo, en general se aprecia un claro intento por copiar fielmente todos los motivos decorativos en miniatura. De todas maneras, debemos recordar que cuando este taller se inaugura, la Alhambra ya había sido profundamente transformada por las restauraciones de la familia Contreras, por lo que estas maquetas son en realidad, fieles a las restauraciones.

Respecto al colorido de las maquetas, el catálogo ofrece tres posibilidades: con colorido brillante y doradas, con los mismos colores, pero en tonos más bajos, y con las superficies imitando el color marfil⁷¹³. Esta oferta de colores corresponde con el gusto de la época y se reflejaba en el precio, siendo las doradas las más costosas. Las maquetas coloreadas con la primera opción con colores brillantes y doradas, recuerdan a cómo eran las primeras maquetas realizadas por Rafael Contreras, siguiendo la moda del color de Jones aplicado a su Alhambra Court en el Crystal Palace de Sydenham. Por otro lado, las maquetas en color marfil representan la Alhambra tal y como se encontraba en ese momento, creando un efecto más clásico y purista. Y por último con colores más tenues, realizadas seguramente bajo la influencia del cambio de estilo en las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del siglo XX, cuando se pasa la moda del orientalismo con sus tonos brillantes y sus dorados.

713 Apéndice 1, AHA, Separatas 66 17. Catálogo Fernández Castro, s/f.



Fig. 106. Maqueta de la puerta del Salón de San Fernando en los Alcázares de Sevilla. Diego Fernández Castro, Granada, finales del siglo XIX. Colección privada, Londres. Catálogo nº 159.

El color es siempre el elemento más controvertido de las maquetas, ya que recordemos que no se conservaba en el original casi nada, por lo que en el caso de las maquetas a color, éste es en realidad una interpretación del autor. Los colores de las maquetas de Diego Fernández Castro, siguen el modelo de las creadas por Rafael Contreras.

Otra particularidad de las maquetas de este taller, es la inclusión de diferentes modelos copiando elementos decorativos o fachadas de los Alcázares de Sevilla (Fig. 106). Esta particularidad, que no es única de este taller, revela la importancia de los Alcázares en las rutas turísticas de finales del XIX y principios del siglo XX. Quizás lo que diferencia a este taller de los otros es la elección de espacios diferentes del recinto sevillano. Por ejemplo, es el único que elige la puerta de San Fernando (catálogo 159), pues otros lugares, como el salón de Embajadores, o el patio de las Muñecas fueron representados también por Enrique Linares o el taller de los Contreras.



Fig. 107. Interior de la tienda de souvenirs en el pabellón Español de la Exposición Universal de Bruselas en 1910. Imagen en *L'Emulation*, plancha LXVI, 1910.

Así mismo, el negocio de Fernández Castro ofertaba otro tipo de objetos y mercancías:

“Una gran colección de figuras de barro cocido de diferentes tamaños de tipos andaluces. Depósito de fotografías y vistas del Palacio de la Alhambra, por los sucesores de Sr. Laurent, de Madrid y de diferentes autores”⁷¹⁴.

Estos objetos están completamente en sintonía con la moda de la época, y dentro del circuito del souvenir que se comercializaba en Granada en aquella época. Algunos de los modelos reducidos que ofertaba se vendían también como marcos, por lo que el negocio cubría un amplio abanico de posibilidades para el disfrute de los visitantes de Granada y de la Alhambra.

Además, elaboraba decoraciones de “habitaciones, patios, baños, etc, de estilo árabe o de cualquier otro género”, aunque desconocemos de la existencia de ningún interior decorado por este artesano. Además “la Casa tiene un centro de Antigüedades en muebles y objetos artísticos”⁷¹⁵. Así pues, el negocio cubría las necesidades de los turistas, y se aseguraba también clientes en el mercado local a través de la oferta de decoraciones de interiores.

Fernández Castro participó también en varias exposiciones universales, como la de 1910 en Bruselas (Fig. 107), donde llevó unos modelos por los que ganó una medalla de primera clase. Al menos una de estas maquetas estuvo en los Musées Royaux d’Art et d’Histoire de Bruselas, donde fue donada por el conde Felix de Béthune-Wienholtz, quien la compró en esta Exposición Universal. Su paradero es desconocido hoy en día.

Así mismo, el Horniman Museum de Londres conserva una maqueta de Fernández Castro, que John Frederick Horniman compró en una subasta en París a principios del siglo XX⁷¹⁶. Este dato es significativo, ya que denota el interés que estos modelos tenían en el mercado del arte ya a inicios del siglo XX. Pero los modelos de Fernández Castro que se encuentran hoy en día en el mercado del arte no son numerosos, pocas veces los encontramos en las casas de subastas.

Fernández Castro debió seguir activo durante la década de 1910 porque, como acabamos de señalar, participó en la Exposición Universal de Bruselas de ese año. En 1914 su hija, Mercedes Fernández Pérez “solicita poder instalar un muestrario portátil de reproducciones de la Alhambra en Peña Partida”⁷¹⁷, en el barrio del Realejo granadino.

714 AHA Caja 02084/124, *Op cit*, 1931

715 *Ídem*

716 Para más información sobre esta maqueta ver el modelo en el catálogo 130

717 AHMG Legajo C02238.0174, s/f.

Mercedes acompaña su petición con un croquis de cómo quería que fuera el kiosco, que estaría estratégicamente colocado frente al consulado inglés, lo cual era una decisión muy inteligente, ya que los turistas extranjeros eran los principales clientes de estos talleres. No sabemos si la petición fue aceptada, ya que no se conserva más documentación al respecto, pero es indicativa de que los modelos de este taller seguían comercializándose en la década de 1910.

El negocio de la calle Gomérez debió cerrar hacia los años 20. En la correspondencia del restaurador de la Alhambra Leopoldo Torres Balbás que se conserva en el Archivo Histórico del Patronato de la Alhambra y Generalife hay unas cartas remitidas a las “Stas Fernández”, las hijas de Fernández Castro. En ellas se deduce que Torres Balbás conocía de la existencia del taller en la calle Gomérez. El 27 de febrero de 1931, Torres Balbás escribe:

“Muy Sras. mías: en la visita que hice a su casa hace unos días tan sólo vi reducciones de decoraciones de la Alhambra, las que no pueden interesar en esta. Pero si debajo de las vistas por mi o en otro lugar tuvieran ustedes vaciados o apretones de decoraciones del Palacio, convendría las pusieran en sitio donde fuera fácil verlas, avisándome entonces, pues esas sí podrían adquirirse”⁷¹⁸

El 4 de marzo de 1931 las hermanas Fernández contestan a Torres Balbás:

“Muy Sr. Mío: Hemos recibido su carta y conforme con lo que en ella nos ha manifestado puede pasar por esta, su casa, para ver los muebles copia exacta del Salón de Embajadores, Templete, y Sala del Baño, que no vio en su visita”⁷¹⁹.

Las hermanas no dejan claro si tenían vaciados o apretones de decoraciones del palacio, sólo enumeran los modelos que pueden ser adquiridos y que adjuntan en otro documento:

“Designación de los modelos originales:
Sala completa del reposo de los Baños Reales.
Templete completo corpóreo decorado interior y exterior del Patio de los Leones.
Salón de Embajadores.
Ánfora árabe de la Alhambra.
Otros varios modelos de importantes sitios de la Alhambra”⁷²⁰.

718 AHA Caja 02084/124, s/f, 1931.

719 AHA Caja 02084/124, s/f, 1931.

720 *Ídem*.

No se conservan más cartas entre Torres Balbás y las hermanas Fernández, por lo que no sabemos si finalmente se compraron los modelos o algún tipo de vaciado o no. Otro interesante dato de esta carta es que posiblemente las hermanas Fernández tenían lo que llaman “apretones” que no sería otra cosa que vaciados directos del original realizados mediante la técnica del apretón de barro. Es posible que estos vaciados llegaran al taller a través de Tomás Pérez, ya que sabemos que Contreras fue muy reacio a permitir que cualquier otro artista realizara esta técnica que dañaba el original. Lo que si aclara esta carta es que en 1931 Fernández Castro ya había fallecido o estaba enfermo, ya que, de lo contrario, Torrés Balbás se habría comunicado con él directamente. Además, el negocio ya había cerrado, aunque seguramente aún conservaban la casa en el número 30 de la Calle Gomérez, con los restos del taller y la tienda. Es curioso también el interés de Torres Balbás por adquirir estos “apretones”. ¿Es posible que quisiera utilizarlos para restaurar las decoraciones? Sea como fuere, Torrés Balbás aún valoraba el trabajo de los artesanos del XIX y consideró importante la compra de vaciados y moldes directos del original.

3.3.2. El Taller de Rafael Rus Acosta.

Es curioso que la mayoría de modelos a escala de la Alhambra que aparecen en el mercado del arte hoy en día sean del taller de Rafael Rus Acosta, y que a la vez este autor sea uno de los artesanos de los que menos información conservamos.

Debió nacer en Granada aproximadamente hacía 1856, ya que se matriculó en la escuela de la Academia de Nobles Artes de Granada en el curso 1868-1869 cuando sólo tenía 12 años, aunque en esta época era normal que los niños comenzaran a formarse desde muy pequeños⁷²¹. Por aquel entonces vivía en la calle Rosario en Granada donde había nacido, y sus padres eran Agustín Rus y María Acosta. Rus Acosta entró en la escuela cuando ya tenía un oficio, el de cantero, oficio que había aprendido con su padre⁷²². Sabemos que durante sus estudios en la escuela de la Academia fue un alumno aventajado y entre otras tomó las clases de dibujo y figura.

Más tarde se mudó a la Calle Ánimas número 7 al segundo piso donde debió vivir hasta el final de sus días⁷²³. Desconocemos el paradero de su taller, aunque la calle Ánimas estaba perfectamente ubicada cerca de la calle Gomérez donde había otros talleres y además estaba muy cerca de la entrada a la Alhambra, por lo que es posible que el suyo

721 AEAOG Libro de matriculaciones 1868-1869, s/f.

722 *Ídem*.

723 MORELL GÓMEZ, Manuel, *Op cit.*,p. 179.

estuviera en la calle Ánimas o no muy lejos de allí. Al igual que Fernández Castro, Rus Acosta no debió trabajar en la Alhambra, ya que no consta ningún dato en las cuentas de la Alhambra y en personal del taller de su participación. Él se presentaba como escultor⁷²⁴. Y sabemos que debió enviudar joven, ya que en el censo de 1900 aparece como “viudo de Pérez” a los 44 años⁷²⁵.

Poco se sabe de su vida y formación más allá de estos datos. No se conoce un catálogo de modelos que realizó en su taller, pero él numeraba sus producciones, por lo que sí podemos aproximarnos al número de sus obras. Es muy posible que su taller también se dedicara a la decoración de interiores, no sabemos hasta qué punto pudo disponer de vaciados directos del original, pero para finales del siglo XIX (cuando debió abrir su taller), los modelos a escala de Contreras, y sus vaciados para interiores ya eran de sobra conocidos, y puede ser que copiara alguno de éstos realizando moldes de ellos.

Muchas de sus piezas estaban destinadas a funcionar como marcos fotográficos. Ésta será una de las grandes características de las maquetas de su taller, que su realización estaba condicionada por su funcionalidad. Por ello, encontramos maquetas que, por lo general, representan lugares con puertas o vanos que dejan un espacio para la inclusión de fotografías. Esto nos lleva a pensar que pudo tener colaboración directa con fotógrafos, o que incluso vendió fotografías en su establecimiento. Este hecho también nos indica que sus maquetas estuvieron destinadas a un público más amplio, con modelos más accesibles y que fueron claramente vendidos como souvenirs. Quizás esta es una de las principales diferencias que alejan su producción de la de Contreras o Fernández Castro, ya que no encontramos grandes maquetas vendidas como objetos de lujo, adquiridas por un turista más elitista, debido a su elevado precio y a su gran tamaño.

La información que poseemos sobre sus maquetas se basa en la observación de gran cantidad de modelos. Por un lado, sabemos que la producción de su taller debió tener dos etapas diferentes. Una primera en la que los modelos se acercaban bastante en estilo y calidad a los producidos por el taller de Contreras (catálogo 102, 122, 141 y 148 por ejemplo). Y otra segunda en la que baja la calidad y se aprecia que las maquetas están realizadas en serie, con el propósito de ejecutar la mayor cantidad posible, para cubrir así las necesidades de un tipo de turismo que buscaba más el recuerdo fácil de transportar y económico, que el objeto de lujo.

En la primera etapa las maquetas son efectuadas a partir de moldes, pero la calidad de estos moldes es muy elevada. La profundidad de los motivos, rematados y pulidos, destaca

724 *Ídem*.

725 *Ídem*.

gracias al brillo de los colores, rojo, azul, blanco, negro y dorado. Un dorado que recuerda a las maquetas de Contreras, con un brillo que aporta lujo y valor a la pieza. Estas maquetas son así mismo de mayor tamaño y se observa que están realizadas y repasadas una a una con gran cuidado y esmero.



Fig. 108. *Detalles del Patio de los Leones. 113.* Fotografía del Álbum II de José García Ayola. Colección Museo Casa de los Tiros, n° inv. E.3298. Catálogo n° 117.

Seguramente pertenecientes a esta primera etapa son los catorce modelos a escala que retrató el fotógrafo granadino José García Ayola y que incluyó en su catálogo de imágenes de la Alhambra⁷²⁶. Estas fotografías de maquetas pertenecen a su catálogo de venta al público (Fig. 108). Como ya hizo Charles Clifford con los modelos de Rafael Contreras incluidos en su álbum sobre la Alhambra dedicado a la reina Isabel II, y más tarde Jean Laurent con una maqueta también de Contreras. García Ayola elige estos modelos para representar cómo debieron ser estos lugares en época nazarí. Los títulos en el catálogo de García Ayola no especifican en ningún momento que estas imágenes correspondan a maquetas, no aluden a este hecho y simplemente se describe el lugar que representan.

726 José García Ayola (1841-1898) fue un importante fotógrafo granadino de la primera oleada de fotógrafos en Granada. Se conoce poco de la trayectoria profesional de los Ayola, padre e hijo, que colaboraron estrechamente. El hijo debió tener un taller independiente hasta que heredó el del padre, y aún hoy es difícil diferenciar el trabajo del uno y del otro. José García Ayola padre formó su taller hacia 1863 anunciado como gabinete fotográfico “muy acreditado” y punto de venta de álbumes y marcos, en el número 3 de la calle Lucena. Su estudio fue cambiando de localización con el paso de los años. Consolida su actividad en la década de 1870 consiguiendo el título de fotógrafo de cámara de Su Majestad. En 1886 se anunciaba como punto de venta de “vistas panorámicas y reproducción de monumentos artísticos de Granada y otros puntos”, es posible que fuera entonces cuando empezara a utilizar las maquetas de R. Rus Acosta como representación de la Alhambra. Nuestro agradecimiento a Javier Piñar Samos por esta interesante información.

García Ayola tampoco especifica el autor de las mismas, aunque nosotros creemos que por su estilo, el tipo de zócalos utilizados y la calidad, es muy posible que pertenezcan a la primera etapa en la producción de Rus Acosta⁷²⁷.

Hay varios factores que hacen muy importante que conservemos estas fotografías. Por un lado, constatamos cómo los fotógrafos de la época consideraban estas maquetas a escala como piezas miméticas de la Alhambra, dignas de representarla tal y como fue en época nazarí, y por lo tanto se ajustaban perfectamente en un álbum que ilustrara el monumento. Esto nos habla también de la popularidad que estas obras debieron tener en la época, para que un fotógrafo se atreviera a incluirlas en un álbum. La necesidad de mostrar el original fue quizás también lo que provocó que estas maquetas no estuvieran ni firmadas ni numeradas, para así poder parecerse más al original. Es muy probable que el propio García Ayola las encargara de esta forma.

Por otro lado, es de suma importancia que estas fotografías van acompañadas por un título que describe el lugar representado. Como hemos visto con anterioridad, no siempre es fácil saber qué lugar muestra la maqueta, dada la libertad de interpretación de la arquitectura nazarí que tenían sus autores. En estas maquetas, independientemente de que sean más o menos fieles con el original, sabemos perfectamente el lugar que se estaban intentando representar. Estos eran los lugares que representaron:

- Catálogo 101. Número de catálogo García Ayola 107: Nicho del Corán.
Catalogo 103. Número de catálogo García Ayola 108: Ajimez de la Mezquita.
Catalogo 121. Número de catálogo García Ayola 110: Detalles del Salón de Embajadores.
Catalogo 112. Número de catálogo García Ayola 111: Ajimez del Patio de los Leones.
Catalogo 115. Número de catálogo García Ayola 112: Detalles del Patio de los Leones.
Catalogo 117. Número de catálogo García Ayola 113: Detalles del Patio de los Leones.
Catalogo 116. Número de catálogo García Ayola 114: Detalles del Patio de los Leones.
Catalogo 125. Número de catálogo García Ayola 115: Entrada a la Sala de la Barca.
Catalogo 108. Número de catálogo García Ayola 116: Ajimez del Mirador de Lindaraja.
Catalogo 118. Número de catálogo García Ayola 117: Puerta del Museo.
Catalogo 133. Número de catálogo García Ayola 118: Ajimez de la Torre de la Cautiva.
Catalogo 128. Número de catálogo García Ayola 283: Sala de las Camas.
Catalogo 111. Número de catálogo García Ayola 284: Ajimez del Patio de los Leones⁷²⁸.

727 No descartamos que alguna de las maquetas que se retratan en estas fotografías pudiera haber pertenecido al taller de Diego Fernández Castro, como la fotografiada en la pieza 101.

728 El primer número es el correspondiente al catálogo que acompaña esta investigación, y el segundo es parte de la numeración del catálogo de García Ayola

Estas maquetas cubren algunos de los lugares más representados e importantes de la Alhambra, dando especial relevancia al Palacio de los Leones, que está reproducido en siete de los modelos. Aunque estas fotografías son en blanco y negro podemos intuir que los modelos estuvieron coloreados, seguramente con los mismos colores que las otras maquetas del taller que incluimos en este catálogo y todas ellas fueron elaboradas con moldes.

En una segunda etapa, vemos cómo la calidad de los modelos disminuye. Se reduce así mismo el tamaño, buscando realizar un producto facsímil que sea fácilmente transportable y más sencillo de producir. Están realizadas con molde, en serie, y pintadas a mano con unos colores de mucha menor calidad y menos definidos. Ya no se incluye el rico dorado del pan de oro, y se reduce a colores más planos, ocre, marrones, rojos y azules; sin ningún tipo de brillo. Estas maquetas son en su mayoría utilizadas como marcos, y todas ellas van firmadas: o bien como “Rafael Rus Acosta” o como “R. Rus Acosta” o “Rus Acosta”.

Es posible que esta última etapa se solape con la producción de su hijo Aurelio Rus Pérez, de quien poseemos más información y nos consta que continuó con el negocio de los modelos y los interiores arabescos. Aurelio debió nacer hacia 1890⁷²⁹, desconocemos si estudió en la Escuela de la Academia, pero seguro se debió formar con su padre. En el censo de 1935, Aurelio aparece registrado como “escultor árabe”⁷³⁰. En 1926 compró un local en la casa número 49 de la calle Elvira donde abrió un taller para este propósito⁷³¹. En 1927, Aurelio promociona su negocio en la revista “Granada Gráfica” de esta manera: “Aurelio Rus, taller de reducciones de la Alhambra- Adornos y objetos árabes para regalo. Calle Elvira 49, Granada”⁷³². En estos años, el taller de Fernández Castro ya había cerrado, al igual que el de Contreras, y la única competencia real en el campo que tenía Aurelio Rus era el taller de la familia Santisteban y el establecimiento de los Linares.

Sabemos también que Aurelio Rus tuvo un taller en Armilla, localidad muy cercana a Granada, por lo que es posible que en algún momento de las primeras décadas del siglo XX aumentara su negocio⁷³³. Pero no tenemos conocimiento de su taller ni su negocio por parte de ninguna fuente directa de la época. No hemos encontrado ninguna mención en los libros de viaje de la época, ni creemos que mandaran ninguna obra a las Exposiciones Universales, por lo que deducimos que su producción fue puramente turística.

729 MORELL GÓMEZ, Manuel, *Op cit.*, p. 179

730 *Ídem.*

731 AHPG Contribución territorial Urbana, ISAD expedientes de comprobación. Hacienda, Legajo 2138, Calle Elvira, s/f.

732 *Granada Gráfica*, enero de 1927.

733 Nuestro agradecimiento a Carmen Linares por este dato

Rafael Rus Acosta debió fallecer en algún momento durante las primeras décadas del siglo XX, pero su hijo Aurelio continuó con su negocio. Es posible que muchos de los modelos que están firmados “Rafael Rus Acosta” seguramente fueran realizados por su hijo, ya que creemos que trabajaron conjuntamente en el taller durante algún tiempo.



Figs. 109 y 110. Retratos de Enrique Linares (izda.) y Abelardo Linares (dcha.). Colección privada, Granada

3.3.3 El negocio de Enrique Linares

Después del de Rafael Rus Acosta, el negocio más fértil, o al menos, del que más modelos se conservan hoy en día, fue el de Enrique Linares. Actualmente encontramos en el mercado del arte infinidad de maquetas firmadas “Enrique Linares, Granada Es propiedad”, o simplemente “Linares, Granada”.

El caso de los Linares es peculiar y complicado de esclarecer. Los hermanos Enrique (Fig. 109) y Abelardo (Fig. 110) Linares García desarrollaron una gran industria de objetos turísticos que dominó la Alhambra en las primeras décadas del siglo XX. Sus herederos aún cuentan hoy en día con numerosos establecimientos relacionados con la industria del arte y del turismo tanto dentro del recinto de la Alhambra como en las zonas más turísticas de Granada⁷³⁴.

734 Nuestro agradecimiento a Fernando Carnicero y Serena van Brusick por las numerosas charlas y datos facilitados sobre Abelardo Linares, antepasado de Fernando.

Carmen Linares, biznieta de Abelardo Linares, cuenta una interesante anécdota que circula por su familia para relatar cómo su bisabuelo Abelardo y su hermano Enrique comenzaron a interesarse en el negocio:

“Un día Abelardo y Enrique estaban colaborando en una limpieza general de su casa y sacaron varios muebles y cuadros a la calle para limpiar mejor el interior. Entonces pasó un turista que se interesó mucho por comprar unos cuadros ‘mugrientos’ que representaban santos. Se los vendieron al momento y fue entonces cuando se dieron cuenta que había negocio en la venta de recuerdos y antigüedades”⁷³⁵.

Aunque no es más que una simpática anécdota, lo cierto es que representa muy bien cómo debió ser el ambiente de la época, cuando todo lo relacionado con el pasado español era codiciado por la cantidad de turistas que acudían a Granada. Es gracias a esta circunstancia que negocios como el de los Linares se expandieron tan rápidamente.

Resulta complicado entender la historia de estos dos hermanos, y aún más laborioso discernir cuál fue el papel de cada uno en los diferentes negocios. Esto se debe a que ambos, especialmente Abelardo, tuvieron mucha descendencia, y hoy en día viven muchos familiares que presentan diferentes versiones de la misma historia.

Lo primero que queremos aclarar es que la información que aquí se presenta no ha sido únicamente encontrada en publicaciones, o archivos públicos, la mayoría de los datos han sido obtenidos gracias a la generosidad de los herederos. En ocasiones mediante conversaciones con ellos, y en otras tras el análisis de documentos inéditos y sin publicar, que guardan en su posesión. En este respecto, queremos expresar nuestra gratitud de manera especial a Rosa Rodríguez-Viña, heredera de Enrique Linares, que ha puesto a nuestra disposición una gran cantidad de documentos, entre diarios, libros de cuentas, escrituras y fotografías familiares, cuyos contenidos han servido para analizar y entender mejor su negocio, y fue, entre los dos hermanos, el principal comerciante de maquetas arquitectónicas de la Alhambra. Así pues, debe tenerse en cuenta, que muchos datos ofrecidos a continuación son inéditos, y nunca han sido publicados.

Parece que el padre de los hermanos, Blas Linares fue maestro armero, por lo que provenían de una familia de artesanos. De entre los hijos de Blas Linares y M^a Nieves Amalia García, los que aquí nos interesan fueron los hermanos Abelardo y Enrique, que se casaron a su vez con dos hermanas, las hermanas Reyes. Abelardo se casó con Eduarda y Enrique

735 Conversación telefónica con Fernando Carnicero Ruiz Linares 10 julio 2015.

con Micaela. Enrique era el hermano mayor, y debió nacer hacia 1866⁷³⁶, Abelardo era cuatro años menor, y nació en 1870⁷³⁷.

Los dos se dedicaron a las antigüedades y a la artesanía entre muchas otras cosas, pero ambos llevaron negocios diferentes. Ya que las maquetas estuvieron firmadas por Enrique Linares, entendemos que fue él, quien se dedicó a venderlas, y quien seguramente las encargaría en primer lugar⁷³⁸.

Enrique Linares García (1866 - c. 1830) estuvo muy interesado en la literatura y la poesía, fue un gran hombre de cultura, y patrón de las artes en la ciudad de Granada. Estudió en la universidad de Granada donde su profesor fue Fernando de los Ríos (1879-1849) el político e ideólogo socialista. Le interesaron los grandes escritores españoles, y



Fig. 111. Carmen Ronconi junto al Hotel Alhambra Palace, Granada. Pertene-
ciente a la familia de Enrique Linares.
Fotografía Asunción González Pérez.

736 Archivo personal Rosa Rodríguez-Viña. Partida de bautismo Enrique Linares,

737 MORELL GÓMEZ, Manuel, *Op cit.*,p. 112

738 Esto no quiere decir que Abelardo no vendiera maquetas en sus establecimientos, al contrario, cree-
mos que sí lo hizo, especialmente como marcos para las fotografías realizadas en su taller. Lo que creemos es
que Enrique fue quien ordenó los modelos que quería, y Abelardo simplemente se los adquirió a su hermano.
No hay ni una sola maqueta firmada por Abelardo.

llegó a escribir un libro sobre Góngora: *Cartas y poesías inéditas de Góngora, con prólogo de Enrique Linares García*, publicado en 1892⁷³⁹. Enrique se codeó con la alta sociedad granadina y tenía amigos muy influyentes, como el Duque de San Pedro, promotor del Hotel Alhambra Palace de la ciudad⁷⁴⁰. Además, encargó al arquitecto Ángel Casas Vílchez, la realización del edificio para el Banco Central en el número 2 de la Gran Vía granadina que hoy es Caja Rural. El edificio, construido entre 1915 y 1917, es una copia del proyecto para la sede de la Compañía de Aguas en Nueva York, de 1899⁷⁴¹. Además, también fue dueño de la Casa morisca del Horno del Oro en el Albaicín y del Camen Roncóni, cerca del Hotel Alhambra Palace, que hoy en día aún pertenece a la familia⁷⁴². Además, fue Catedrático de Geografía e Historia en la Universidad⁷⁴³.

El primer establecimiento que tuvo Enrique estuvo en el número 3 de la Plaza Nueva. Cuando en los primeros años del siglo XX Enrique cerró la tienda en la Plaza Nueva, su amigo el Duque de San Pedro, le alquiló un espacio en una de las torres del Hotel



Fig. 112. Álbum fotográfico de Enrique Linares, donde se ve el nombre de su tienda “*The old curiosity shop*”. Colección Asunción González Pérez.

739 LINARES GARCÍA, Enrique, *Cartas y poesías inéditas de Góngora, con prólogo de Enrique Linares García*, Granada, 1892.

740 julio María de la Luz Claudio Francisco de Asís Elías Nicolás José Santiago Gaspar de Todos los Santos Quesada-Cañaveral y Piedraola Osorio Spínola y Blake (1857-1936) fue un noble, político y empresario granadino, muy interesado en el progreso de la ciudad, además de ser senador y diputado. www.congreso.es/archivo/QuesadaCañaveral

741 ANGUITA CANTERO, Ricardo; CRUZ DEL CAMPO, José Policarpo, y GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel, *Granada en tus manos. Centro Histórico* (I-II), Granada, 2006.

742 Conversación con Rosa Rodríguez-Viña, tataranieta de Enrique Linares el 7 de junio de 2016.

743 Archivo personal Rosa Rodríguez-Viña. Título de Catedrático

Alhambra Palace, donde Enrique puso una tienda para vender sus productos⁷⁴⁴. También adquirió la casa número 4 de la Calle Gomérez.

Enrique Linares llamó a su negocio “*The old curiosity shop*” (Fig. 112) la antigua tienda de curiosidades, y vendió todo tipo de objetos. Gracias a los diarios de compra-venta que Enrique realizaba y que su biznieta Rosa aún conserva⁷⁴⁵, sabemos varias cosas sobre su negocio. Por un lado, que estuvo abierto desde finales de la década de 1880. Él firma los documentos de la tienda hasta 1927 aproximadamente, cuando quizás enfermó y su mujer Micaela pasó a ocuparse de la tienda. Ésta, como hemos visto, estuvo primero en la casa número 3 de Plaza Nueva, después en el Carmen Ronconi (Fig. 111) y en una de las torres del Hotel Palace⁷⁴⁶. En ella se vendieron muebles y fotografías de propia producción, realizados por artesanos y profesionales contratados por Enrique. Desgraciadamente

Fig. 113. Interior del taller de madera de Enrique Linares, que aun se conserva hoy en la parte trasera del jardín del Carmen Ronconi, con los restos del material y algunas de las herramientas utilizadas. Fotografía Asunción González Pérez.



744 Conversación con Rosa Rodríguez-Viña, tataranieta de Enrique Linares el 7 de junio de 2016. Y Archivo personal de Rosa Rodríguez-Viña.

745 “Diarios de compra y ventas de objetos antiguos y demás operaciones del establecimiento de antigüedades de D. Enrique Linares de Granada” desde el 14 de octubre de 1895 hasta 1827, en el Archivo personal de Rosa Rodríguez-Viña

746 Aunque no es interesante para este tema, la casa número 3 de Plaza Nueva fue renovada por José Contreras dentro del proyecto impulsado por la Comisión de Ornato, entre 1863 y 1865. Rosa Rodríguez-Viña tiene en su archivo personal, los documentos escritos por José Contreras sobre las obras que se debían llevar a cabo en esta casa y que pasaron a manos de Enrique Linares junto a los otros documentos de las escrituras de la casa cuando la adquirió.



Fig. 114. Cristales con negativos de fotografías realizadas por Enrique Linares, donde se ven varias maquetas que vendía en su establecimiento. Colección de privada, Granada

estos diarios no nos proporcionan los nombres de estos profesionales, solo que Enrique sí separaba dinero para pagarles. Encontramos también entre estos documentos, cuentas de la compra de materiales: prensas, clichés, pupitre para retocar fotografías, cámara obscura, maderas, hueso, entre otros⁷⁴⁷. Además, estos diarios detallan la cantidad de objetos vendidos mes a mes, como: alhajas, platos, abanicos, objetos de barro, muebles, modelos de la Alhambra, etc.

Empecemos por el negocio de muebles. Sabemos que tenía un taller en el jardín inferior de su Carmen Ronconi (Fig. 113). En este taller, que tiene dos pisos, trabajaron y mostraron los muebles que realizaron allí. Aún se encuentran en este lugar restos de los muebles que se produjeron, como una espléndida mesa de taracea, así como maderas y restos de los materiales y herramientas utilizadas⁷⁴⁸.

Por otro lado, Enrique Linares comercializó fotografías individuales y álbumes de fotos, tanto de producciones propias como de otros fotógrafos, ya que en los diarios de compra venta hemos encontrado compras elevadas de álbumes y fotografías a otros fotógrafos como Seán y González, Garzón o García Ayola, para ser vendidas en su establecimiento.

747 “Diarios de compra y ventas de objetos antiguos y demás operaciones del establecimiento de antigüedades de D. Enrique Linares de Granada” desde el 14 de octubre de 1895 hasta 1827 en el archivo personal Rosa Rodríguez-Viña.

748 Durante estos años de investigación, hemos encontrado ejemplos de muebles de los Linares, en numerosas subastas británicas y francesas.



Fig. 114.

Dentro de las fotografías de producción propia, encontramos tres maneras diferentes de firmas: Linares Fo., Linares. Granada, y Enrique Linares. Estas firmas se encuentran en álbumes fotográficos, clichés, postales y fotografías individuales. Algunas de ellas están retocadas con acuarela, ya que pudieron ser utilizadas como clichés de muestra para encargar cromolitografías sobre tarjetas postales a editores⁷⁴⁹. Vendía también fotografías, tanto álbumes fotográficos de vistas de la ciudad y de sus principales monumentos, como fotos costumbristas de personajes disfrazados a la morisca colocados en su patio árabe construido en el Carmen Ronconi, que hoy no se conserva. Muchas de estas fotografías fueron enmarcadas en maquetas de la Alhambra firmadas por Enrique, que actuaban como el marco perfecto para estas imágenes orientales (Fig. 114).

Además, Enrique vendía otros objetos y antigüedades, entre los que se encontraban los modelos a escala de la Alhambra. Sabemos que estos no fueron realizados por Enrique, sino que contrató a algún maquetista para su realización. Entre los artesanos que contrataba, se documentan en sus diarios de compra-venta varios pagos mensuales a Rafael Rus Acosta, por lo que creemos que fue a este artesano a quien compraba los modelos⁷⁵⁰. Por ello no debe sorprendernos el hecho de que los modelos a escala que vendía la familia se

749 Nuestro agradecimiento a Javier Piñar por esta información. Javier Piñar y Carlos Sánchez están llevando a cabo una investigación sobre la fotografía de los Linares.

750 “Diarios de compra y ventas de objetos antiguos y demás operaciones del establecimiento de antigüedades de D. Enrique Linares de Granada” desde el 14 de octubre de 1895 hasta 1827, en el archivo personal de Rosa Rodríguez-Viña.

parecen mucho, y en numerosas ocasiones son idénticos, a los realizados por el taller de Rafael Rus Acosta. En la comparativa que presentamos en las próximas páginas, el modelo 156 de Rus Acosta, y el modelo 157 de Linares han sido sacados del mismo molde y por lo tanto son exactos.

Es gracias al magnífico trabajo enmarcado en el proyecto de “La Memoria oral de la Alhambra” de Serena van Burskik que podemos conocer más sobre esta familia y su producción⁷⁵¹. Este proyecto recoge valiosas entrevistas con diferentes personajes vinculados a estos comercios, descendientes directos de los propios artesanos o artistas que desarrollaron la industria del souvenir en la Alhambra. En este estudio no podía faltar las entrevistas a los herederos de los hermanos Linares, quienes ofrecen interesante información sobre el origen de los modelos a escala que se vendían en el establecimiento de los Linares:

“En la época de los entrevistados de *La memoria oral*, todavía eran *souvenirs* muy populares, aunque siendo su elaboración un proceso que requiere mucha agua y genera mucho polvo, los modelos ya no se fabricaban en la Alhambra sino en los alrededores del monumento y de la ciudad de Granada. Como recuerda una descendiente de Enrique Linares al preguntarle quién suministraba maquetas de escayola a las tiendas de su familia a partir de los años 30:

SVB: ... ¿no era un señor de Armilla?
Sí, en Armilla, los estucos. Si quiere, allí colgado tengo uno, tráelo, pondrá el nombre. En mi habitación, entrando a la derecha [...]
[Mirando el estuco] A ver si pone [...] Estos son los que vendíamos en colores y más grandes. Pone el precio pero no pone el que lo hacía, no, en éste no, fíjate, qué pena, porque en otros lo ponía. ¡RUS!, Rus, se llamaba Rus, ahora me he acordado.
SVB: ¿En Armilla?

En Armilla, sí. Sí, lo hacía, sí. Este es bueno porque tiene la inscripción árabe, que no es fácil hacerla. Y por eso, esto era el más, por eso lo hemos guardado nosotros de recuerdo, porque es el bueno. Y tiene la inscripción árabe, y no tiene plástico, éste era de los antiguos, por eso nos lo hemos traído [a casa]. Y los hacía dorados. Ahora ya no son tan finos, es que vienen los azulejos [ininteligible pero quiere decir que la policromía de los zócalos de azulejos debajo de las paredes de estuco en los modelos modernos es inferior a la de antes]. Se

751 Este proyecto fomentado por el Patronato de la Alhambra y el Generalife y realizado entre 2010 y 2015, ha intentado recuperar el comercio y la artesanía entorno a la Alhambra desde el siglo XIX hasta nuestros días.

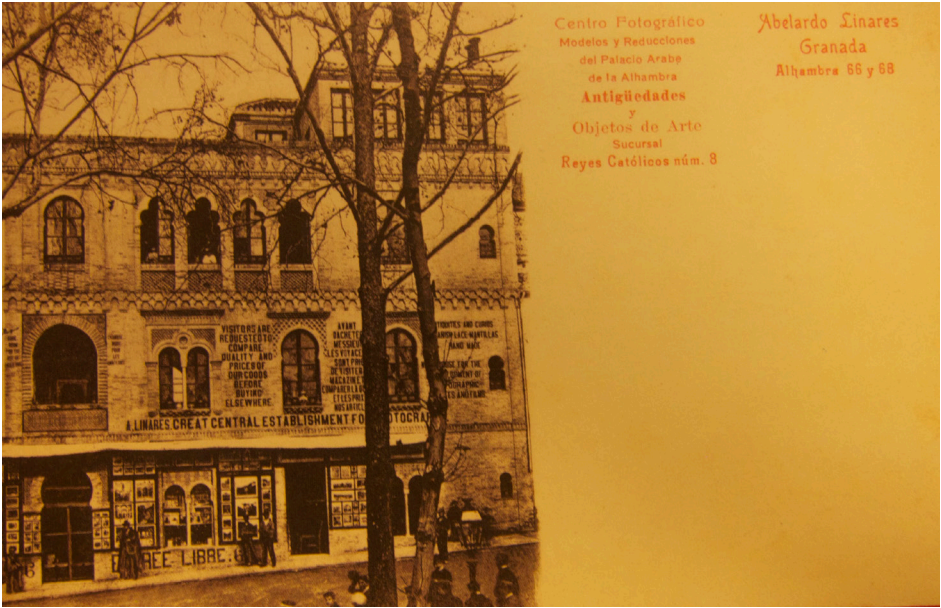


Fig. 115. Tarjeta postal publicitaria del establecimiento fotográfico de Abelardo Linares en la Alhambra. Ca. 1910. Colección Carlos Sanchez, Granada

llamaba Rus, y venía el pobre cargado. 8,400 [pesetas]. Pero es que ya no hay de esto... Esto ya no lo hacen... Y venía cargado.⁷⁵²

En esta entrevista notamos una interesante confusión al hacer referencia a los modelos de estuco, que ya se habían reducido a simples arcos abiertos en estas fechas, y la taracea en que estos modelos solían enmarcarse por su familia, para después servir, el conjunto, de marco para la fotografía de un turista ataviado con ropa de moro sacado en la galería fotográfica familiar – desde luego, un altamente concentrado compendio de *souvenirs* y de actividad comercial por parte de estos emprendedores alhambrenos. Su alusión a la inscripción árabe se refiere al marco de taracea, pero la entrevistada pasa sin pausa a hablar de los estucos, reflejando en su conversación la concordancia semántica entre estas dos clases de *souvenir*⁷⁵³.

Esta descendiente de Enrique Linares confirma lo que nosotros ya pensábamos, y es que los modelos a escala no eran realizados por la familia Linares y que se parecen mucho a los de Rus Acosta. Esta heredera da el nombre de Rus, quien creemos sería en un principio

752 Entrevista CRL de 26.11.2008 en VAN BURSKIK, Serena, “Los recuerdos turísticos o ‘souvenirs’ de la Alhambra” en VV.AA., *Memoria oral de la Alhambra la historia del monumento a través de la Palabra*.

753 VAN BURSKIK, Serena, *Op.cit.*, p.25.



Fig. 116. Negocio de Abelardo Linares hoy, con la decoración interior de yeserías realizada por el taller de Santisteban.

Aurelio Rus en los años 30 del siglo XX, dada la edad de esta entrevistada. Pero es muy posible que Linares comprara estas maquetas también con anterioridad, cuando el negocio era llevado por Rafael Rus Acosta.

Por otro lado, Abelardo Linares García (1870-1938/1939) fue un fotógrafo y comerciante que creó un gran imperio relacionado con los souvenirs⁷⁵⁴ (Fig. 115). Abelardo tenía un negocio y estudio fotográfico de gran tamaño en la Calle Real de la Alhambra números 66 y 68, abierto en los últimos años del siglo XIX. Más tarde, tras la salida de Mariano Contreras de la Alhambra, comprarían la casa contigua a la Puerta del Vino, que había salido a subasta judicial en 1912, donde en 1913 Abelardo proyectaría una nueva galería fotográfica⁷⁵⁵. Estas galerías fotográficas se planteaban con un interior a la morisca, siguiendo la moda de la ambientación en la fotografía, donde se disfrazaba al personaje colocándole en un marco arquitectónico construido en el interior del estudio imitando el estilo de la Alhambra. En esta ocasión, este patio Alhambra fue elaborado por el taller de Antonio Santisteban⁷⁵⁶. Sabemos que ellos realizaron por lo menos la ubicada en la casa aledaña a la puerta del Vino, que fue más tarde expropiada por el Patronato. Cuando esta casa les fue arrebatada, se donó a la familia el antiguo estudio de Rafael Garzón en la Calle

754 PIÑAR RAMOS, Javier, “Turismo emergente y mercado fotográfico...” *Op.cit.*, p.43.

755 *Ídem.*

756 En la pieza de este catálogo número 164 podemos ver una maqueta publicitaria del taller de Santisteban, en la que detalla los trabajos más importantes que ha realizado, entre los que se encuentra este patio.

Real, que tenía un decorado árabe también, llamado el “patio del Kadhi”, que siguieron aprovechando para realizar sus fotografías. Abelardo realizaba fotografías siguiendo la moda de la época, capturando la Alhambra y los lugares y paisajes más turísticos granadinos (Fig. 116).

Por otro lado, Abelardo Linares tuvo negocios muy parecidos de manera paralela a Enrique. Sabemos que regentó varios establecimientos dentro del recinto de la Alhambra, en la Calle Real, y en la casa del Arquitecto, al lado de la Puerta del Vino. En estos establecimientos Abelardo vendió objetos muy similares a los de Enrique: antigüedades y otras piezas, como abanicos, trajes de gitana, etc. Además de fotografías firmadas por Abelardo Linares, muebles y modelos a escala. Nosotros creemos que muchos de los objetos vendidos en sus establecimientos fueron proporcionados por su hermano Enrique, ya que las maquetas estaban ideadas por él, y en los diarios de compra-venta de Enrique, aparece Abelardo muchos meses consecutivos como deudor⁷⁵⁷. Lo que está claro es que Abelardo no estuvo tan bien relacionado como Enrique, ni debió tener tanto interés hacia la cultura y la vida de la ciudad.

No hemos encontrado ninguna referencia documental o material de un posible taller de madera en los negocios de Abelardo, pero una heredera recuerda como “También se ponían a la venta objetos y muebles nuevos fabricados en el taller de taracea de su abuelo en la calle Real, mantillas nuevas bordadas en (o encargadas por) el anticuario, inmensas cantidades de mantillas y mantones de Manila antiguos, trajes de gitana, abanicos iluminados con escenas populares andaluzas, artesanía granadina y toledana, barro malagueños (pequeños “tipos populares” modelados en barro policromado), “modelos” en estuco de diversos arcos de la Alhambra, y muchísimas fotografías de turistas sacadas en el “patio árabe” de la tienda”⁷⁵⁸.

Es complicado saber cuándo cerraron los establecimientos de los hermanos. Parece que Enrique falleció en la década de 1930 cuando tenía unos 52 o 54 años. Aunque tuvo cuatro hijas, sólo una, Josefa, heredó el negocio. Josefa se hizo cargo de la tienda en el Hotel Alhambra Palace, y el Carmen Ronconi, y continuó con el negocio hasta que se casó con un comerciante persa y se fue a vivir a Estados Unidos, donde nació su hija. Josefa se volvió a casar tras enviudar y tuvo otra hija, y fue entonces cuando se volvió a España⁷⁵⁹. Por otro lado, Abelardo tuvo varios hijos, y los diferentes locales y establecimientos fueron

757 “Diarios de compra y ventas de objetos antiguos y demás operaciones del establecimiento de antigüedades de D. Enrique Linares de Granada” desde el 14 de octubre de 1895 hasta 1827 en archivo personal de Rosa Rodríguez-Viña

758 VAN BURSKI, Serena, *Op cit*, p.25.

759 Conversación con Rosa Rodríguez-Viña, tataranieta de Enrique Linares el 7 de junio de 2016

repartidos entre ellos en la herencia. Además, los hijos de Abelardo aumentaron el negocio, abriendo sucursales en Madrid, Barcelona, Sevilla o Toledo, donde se habían instalado en 1911 en los números 56 y 58 de la Calle del Comercio con un negocio de antigüedades que se convirtió en 1914 en un estudio fotográfico. En esta ciudad castellana hicieron una galería a la morisca reproduciendo el Patio de los Leones y producirían también muebles⁷⁶⁰. Carmen Ruiz-Linares heredaría el negocio de Granada.

En definitiva, los hermanos Linares, tuvieron negocios diferentes en los que vendieron una producción parecida. Se desconoce por qué no tuvieron un negocio conjunto, pero los herederos de Enrique Linares y los de Abelardo coinciden en exponer que las familias se dividieron tras una pelea que tuvieron los hermanos Abelardo y Enrique que les llevó a separar sus actividades comerciales. Según una heredera de Enrique Linares, la pelea vino propiciada por las hermanas Eduarda y Micaela, que dejaron de hablarse y las familias se separaron⁷⁶¹.

Lo que sí podemos afirmar es que ninguno de los dos fue artesano, pero sí exitosos hombres de negocios que consiguieron desarrollar importantes tiendas de antigüedades y recuerdos en la ciudad. Ellos no realizaron las maquetas a escala, y algunos investigadores dudan también de la autoría de sus fotografías. Por ejemplo, el investigador Publio López Mondéjar cree que Aberlardo Linares no realizó por sí mismo ninguna fotografía, sino que contrataba a profesionales como Garrido o Eloy Molina para que las realizaran⁷⁶². Coinciden con él los investigadores Javier Piñar y Carlos Sánchez, que dudan de cualquiera de los dos hermanos realizara fotografías, sino que tuvieron contratados a fotógrafos en plantilla. Sabemos que Enrique Linares sí tuvo un taller de madera, por lo que puede que éste proporcionara los marcos de taracea que enmarcan los modelos a escala con las inscripciones árabes.

Respecto a las maquetas, estamos casi seguros de que ninguno de los dos las elaboró por varias razones. Por un lado, está la mención y los pagos realizados a Rus Acosta encontrada en los diarios de Enrique Linares. Además, de las numerosas casas y locales que pertenecían a los hermanos Linares (las casas 64, 66 y 68 de la Calle Real en la Alhambra, la casa número 4 y una casa sin número en la calle Gómez, ya entrado el siglo XX la casa número 62 de la Calle Real de la Alhambra, El Carmen Ronconí, la casa número 3 de Plaza Nueva y la casa conjunta a la Puerta del Vino) todas aparecen en el censo como

760 LÓPEZ MONDEJAR, Publio, *Crónica de la Luz. Fotografía en Castilla la Mancha (1855-1936)*, Madrid, 1984.

761 Conversación con Rosa Rodríguez-Viña, tataranieta de Enrique Linares el 7 de junio de 2016 Y conversación con Fernando Carnicero en noviembre 2014.

762 LÓPEZ MONDEJO, Publio, *Op.cit.*, p. 56

viviendas o establecimientos comerciales, ninguna de las encontradas aparece censada como taller o con ningún tipo de licencia para la entrada y salida de materiales como si lo hacían las de los otros maquetistas. Tampoco hemos encontrado ningún dato sobre los hermanos en los libros de matriculaciones de la Escuela de la Academia de Nobles Artes de Granada, ni en la Escuela de Artes y Oficios⁷⁶³, lo que confirma que no se formaron aquí, como sí lo hicieron los otros artesanos. Todo esto nos lleva a pensar que ellos mismos no fueron artesanos, y no trabajaron ni la madera ni el yeso, sino que contrataron a artesanos cualificados para hacerlo en sus establecimientos.

Las maquetas vendidas por los Linares iban firmadas por Enrique, por lo que suponemos que era él quien se dedicaba a esta rama del negocio. Lo que sí creemos es que Enrique Linares fue el responsable de elegir los espacios y los motivos que quería que se representaran en las maquetas que vendería su establecimiento. Si pensamos que las maquetas fueron realizadas por Rus Acosta. No obstante, al comparar sus maquetas con las que produjo para Linares, vemos que hay ciertas diferencias. Es verdad que algunos modelos fueron muy parecidos, pero en el catálogo de Linares se incluyen modelos utilizados más que como marcos, siendo estas maquetas vendidas como objetos de lujo sin ningún otro uso, y de gran monumentalidad, como la maqueta número 129 en el catálogo

Salvo estas maquetas, la mayoría de las que figuran en el catálogo estaban concebidas como marcos fotográficos, por lo que serían un añadido costumbrista a la ya de por sí orientalista fotografía creada en el estudio, por lo que muchas no eran obras de gran originalidad, y simplemente fueron creadas como marcos, eligiendo lugares de la Alhambra que tuvieran un vano abierto, ya fuera una puerta, una ventana o un arco para poder poner la foto dentro.

Con la dispersión de sus negocios entre sus hijos, su naturaleza también varió. Algunos de estos establecimientos se especializaron en la venta de antigüedades y como marchantes de arte, mientras otros vendían souvenirs. Sabemos, por ejemplo, que en 1927 la tienda de Antigüedades Linares en Madrid, realizó la importante venta de un cuadro del Greco, “San Francisco de Asís y el Hermano León meditando sobre la Muerte”. Este cuadro lo vendieron al marchante de arte Londinense Lionel Harris, fundador de la The Spanish Art Gallery de Londres, quien a su vez lo vendió a la National Gallery de Ottawa, Canadá, en 1936⁷⁶⁴. Esta tienda madrileña sobrevive hoy en día convertida en galería de antigüedades en una céntrica calle de la ciudad.

763 Esta escuela se formó a principios del siglo XX.

764 STRATTON-PRUITT, Suzanne, “Lionel Harris, Tomás Harris, “The Spanish Art Gallery (London) and North American Collections” en PÉREZ MULET, Fernando y SOCIAS BATET, Inmaculada (eds.), *La Dispersión de Objetos de Arte de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona, 2011, pp 303-311.



Fig. 117. Retrato de Antonio Santisteban. Colección del Patronato de la Alhambra y Generalife s/inv.

No conocemos la fecha de defunción de Enrique, pero Abelardo fallece hacia 1937 o 1938 en Toledo⁷⁶⁵. En esta fecha ya había disminuido el interés de los turistas por las maquetas de la Alhambra y, aunque se seguirán encontrando, el negocio se centrará en otros objetos, como souvenirs o antigüedades.

3.3.4. La familia Santisteban.

Esta familia estuvo activa en Granada desde finales del siglo XIX hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX. Siguiendo la estela de los Contreras, diferentes generaciones de la misma familia trabajaron como artesanos del yeso. Su labor se centró principalmente en el decorado de interiores y en obras relacionadas con la Escuela de Artes y Oficios de Granada y su taller de decoraciones islámicas, al que varios miembros de la familia estuvieron ligados durante el siglo XX. No vamos a profundizar en el estudio de esta familia y sus producciones por varias razones. Para empezar, porque sus trabajos se adentran bien en el siglo XX y se alejan del alhambrismo. Por otro lado, no fueron grandes productores de maquetas de la Alhambra, sí las realizaron, pero no era su principal fuente de ingreso, ya que se dedicaron más a la decoración de interiores. Recientemente, el Patronato de la Alhambra y el Generalife ha adquirido el contenido del taller de los Santisteban en la Gran

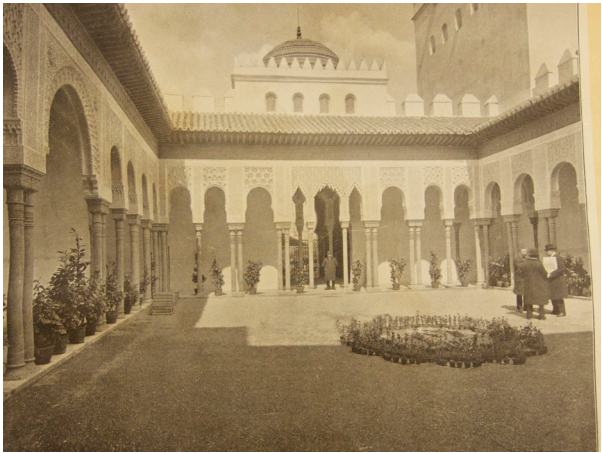
765 SÁNCHEZ TORIJA, Beatriz, *Casiano Alguacil: los inicios de la fotografía en Toledo*, Toledo, 2006, p. 37.

Vía Granadina, que cerró hace unos 20 años. La cantidad de material tanto documental como las más de 200 piezas entre vaciados y moldes que se conservan, bien darían para una tesis completa⁷⁶⁶.

Los tres principales protagonistas de esta familia son Antonio Santisteban Márquez (Fig. 117), nacido en 1870, su hijo Ángel Santisteban González, y el hijo de éste, Antonio Santisteban Martín. Los tres han tenido un papel muy relevante en la educación y dispersión de decoraciones islámicas en Granada, ya que fueron profesores del taller de Decoración Árabe de la Escuela de Artes y Oficios de Granada entre 1916 y 1989 cuando se jubiló Antonio Santisteban Martín⁷⁶⁷.

Antonio Santisteban Márquez fue director del taller de restauraciones de la Alhambra desde la destitución de Mariano Contreras en 1907⁷⁶⁸. En aquellos momentos el arquitecto director de la Alhambra y sus restauraciones era Modesto Cendoya Busquets, quien había sustituido en el cargo a Mariano Contreras. Cendoya estuvo en él desde 1907 hasta 1923 cuando fue destituido⁷⁶⁹. Así mismo Antonio Santisteban Márquez, abrió un taller

Fig. 118. Patio de los Leones del Pabellón Español de la Exposición Universal de Bruselas 1910. Antonio Santisteban. Postal, colección del Patronato de la Alhambra y Generalife. s/inv.



766 Toda esta documentación aún no está inventariada. Nosotros la hemos consultado, pero no tiene número de registro en el Archivo. Nuestro agradecimiento a Purificación Marinetto Sanchez y Ramón Rubio Domene por darnos acceso a ella.

767 FERNÁNDEZ NAVARRO, Esteban, ESTURILLO FERNÁNDEZ, Carmen y CALERO RAMOS, Blas, "El taller de ornamentación Islámica en la Escuela de Arte de Granada; cien años de historia" en VV.AA., *Actas del I Congreso de Red Europea de Museos de Arte Islámico*, Granada, 2012, pp. 37-62, p. 39.

768 Dentro de su documentación inédita en el archivo de la Alhambra y Generalife hay mucha información sobre los artesanos que trabajaron en este taller durante su etapa como director y los trabajos que llevaron a cabo. RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, "La Alhambra efímera: el pabellón de España..." *Op.cit.*, p. 131.

769 Sobre Cendoya ver: ÁLVAREZ LOPERA, José, *Op.cit.*, pp. 218-220.

privado de vaciados y yeserías en la calle Gran Vía de Colón número 31, donde trabajaba con moldes y tallas de yeso de todo tipo, especialmente de inspiración alhambresca, llegando a sustituir a los arquitectos de la época en la decoración de interiores. Por ejemplo, colaboró en las que se llevaron a cabo en el interior del Hotel Alhambra Palace (1909) para el Duque de San Pedro Galatino, o en las del palacete del Vizconde (1905-1910) encargado por otro importante personaje granadino, Nicolás Escoriaza (1869- ca.1940)⁷⁷⁰.

Este último personaje, fue elegido como Comisario Regio para la realización del pabellón español en la Exposición Universal de Bruselas en 1910 (Fig. 118). El arquitecto elegido para la ejecución del edificio de estilo neo-árabe fue Modesto Cendoya, quien a su vez propuso a Antonio Santisteban para la ejecución de los yesos en la reproducción del patio de los Leones que se realizaría en el interior. En él se recreó una fantasía estereotipada del mismo, plagada de todos los postizos y añadidos decimonónicos de Contreras. De planta cuadrangular, el edificio se organizaba entorno a él imitando al de los Leones, para cuyo centro el Conde de Romanones había donado una réplica de la famosa fuente de los leones elaborada en plata por el taller “Blanco Santisteban”. El taller de Santisteban copió además todas las decoraciones en yeso del patio original y los reprodujo en Bruselas, adaptándolos al espacio, tal y como tuvo que hacer Owen Jones con su Alhambra Court.

El patio, contaba además con una tienda de souvenirs, donde se vendían entre muchas otras cosas, muebles orientalistas de taracea o maquetas realizadas por diferentes artesanos de Granada, como el propio Santisteban, Diego Fernández Castro o Rus Acosta (Fig. 107). El patio y muchos de estos modelos y muebles fueron adquiridos por el estado belga, el cuál lo instaló en el Palacio del Cincuentenario, y algunos de los modelos pasaron a otros museos de Bruselas, Dusseldorf y La Haya⁷⁷¹.

El pabellón fue un éxito y Antonio Santisteban recibió buenas críticas entre la prensa nacional e internacional:

“El Sr. Santisteban, el modesto artista granadino, debe estar orgulloso de su obra. Los Reyes belgas le han recibido en audiencia particular para felicitarle; todos los ministros le han colmado de plácemes y consideraciones. El Gobierno de Guatemala le ha otorgado la medalla de oro de la Orden de Minerva, distinción solamente concedida a los grandes talentos; la opinión general enaltece y admira su trabajo, prodigándole entusiastas alabanzas que brotan espontáneamente en los labios de las 15,000 personas que, por término

770 RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, “La Alhambra efímera: el pabellón de España...*Op.cit.*, p. 131

771 *Ibidem*, 135.

Fig. 119. Interior del taller de la familia Santisteban en la Gran Vía Granadina. En esta fotografía se ven los niños que colaboraban en el taller, y alguna maqueta arquitectónica en el suelo. Colección del Patronato de la Alhambra y Generalife. s/inv.



medio, visitan diariamente el Pabellón Español, para extasiarse contemplando los logrados mocárabes de las arcadas de encajes del patio de los Leones”⁷⁷².

Gracias a su éxito en este pabellón, por el que Antonio Santisteban consiguió el Gran Premio y Premio de Honor, y como expositor, la Medalla de oro, se crea el taller de Decoración Árabe en la Escuela de Artes y Oficios, primer taller dedicado en exclusiva a los motivos decorativos de la arquitectura y el arte árabe, inaugurado el 12 de mayo de 1916⁷⁷³. Antonio Santisteban Márquez estuvo en el puesto hasta su jubilación con 70 años en 1940-41. Mostró un gran interés y voluntad docente, realizando un importante legado material junto a sus alumnos de modelos y piezas árabes de yeso y madera, entre ellas una imitación del techo de mocárabes de la sala de Dos Hermanas de la Alhambra, que aún se conserva hoy en la Escuela.

Paralelamente tenía su taller en la calle Gran Vía de Colón (Fig. 119), donde empleaba a una serie de artesanos, y aprendices (muchos de ellos niños) que realizaban sobre todo trabajos en madera y yeso para la decoración de interiores. Entre otros trabajos llevados a cabo por su taller cabe citar la decoración de la mezquita de Melilla por encargo del General Alberto García Girona. Además de los premios obtenidos en Bruselas, Antonio Santisteban Márquez fue condecorado en diversas ocasiones por sus méritos profesionales: Medalla de plata en la exposición regional de Granada en 1900. Medalla de plata en la Exposición de Madrid de 1907, Medalla de oro en Zaragoza 1908 y el premio de S.M. el Rey en la Exposición obrera en Granada en 1913, entre otros. Además, escribió un libro:

772 “Don Antonio Santisteban”, *El Defensor de Granada*, 26 de mayo de 1910.

773 FERNÁNDEZ NAVARRO, Esteban, ESTURILLO FERNÁNDEZ, Carmen y CALERO RAMOS, Blas, *Op.cit.*, p. 40

“Dibujos geométricos de la Alhambra. Génesis y desenvolvimiento de los trazados árabes”, concluido en 1913, pero que nunca llegó a ser publicado, y que hoy, se encuentra en la custodia de sus herederos.

Su hijo José continuó su trabajo tanto en el taller privado como en la Escuela de Artes y Oficios, siendo también profesor de decoración árabe, igual que su nieto Antonio Santisteban Martín. Ambos, siguieron los trabajos de Antonio, aunque sin tanto éxito internacional.

3.4. TÉCNICAS EMPLEADAS EN LA REALIZACIÓN DE MAQUETAS.

Lo primero que debemos resaltar respecto a las técnicas es la obviedad de que todas las maquetas están realizadas en escayola, que no fue un material utilizado de manera asidua históricamente para hacer maquetas arquitectónicas. Tradicionalmente, en el mundo occidental, las maquetas estaban hechas de diferentes materiales, pero el más utilizado especialmente desde el Renacimiento hasta el siglo XX, por su versatilidad y su bajo coste fue la madera⁷⁷⁴. La elección del material y la técnica de la maqueta dependía de varios factores, como por ejemplo el papel que ésta iba a desempeñar, se trataba de una maqueta de trabajo para el arquitecto o constituía una obra de representación o conmemorativa, en cuyo caso se utilizarían técnicas y materiales más lujosos. Por otro lado, eran importantes los factores culturales y el propio bagaje personal del artesano o arquitecto. Por ejemplo, para la maqueta culta del arquitecto tradicional, normalmente se empleaban maderas nobles macizas, lo que mostraba la maestría del arquitecto y el lujo del material en sí⁷⁷⁵. Esta tradición, procedente del Renacimiento, estaba impulsada por el deseo de evitar el excesivo naturalismo en favor de la síntesis⁷⁷⁶. También, las maquetas conmemorativas o de representación podían ir realizadas en piedras o metales, como el *dessert* de Carlos IV del que ya hemos hablado al principio de este capítulo.

El hecho de que las maquetas que aquí estudiamos estén elaboradas con escayola o yeso⁷⁷⁷ está condicionado por varios factores. Por un lado, su precursor, Rafael Contreras, no era arquitecto, y aunque su formación fue muy cercana a esta cualificación, él se instruyó como decorador y artesano, lo que hizo que acudiera a los materiales que le eran más conocidos y se apartara de la tradicional madera que aún era la opción de los

arquitectos, sobre todo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando⁷⁷⁸. Así mismo, otra determinante razón, fue la misma que le llevó a realizar la primera maqueta en 1847. Cuando Contreras decide construir la maqueta de la sala de Dos Hermanas, junto a sus hermanos, la verdadera finalidad de esta pieza era la de mostrar a la reina lo que serían capaces de lograr con su método de restauración adornista, a través de la reintegración de decoraciones. Para mostrarlo de manera eficaz debía utilizar el mismo material que se emplearía en las restauraciones, la escayola coloreada. Por ello, el bagaje cultural, y la funcionalidad del modelo fueron determinantes para la utilización de la escayola como material principal. Todo ello sin olvidar que también existía una cuestión práctica: la gran versatilidad de la escayola, y la posibilidad de acceder a artesanos vinculados de alguna manera al mantenimiento de la Alhambra, que conocían el manejo de ese material que, por otra parte, se obtenía fácilmente en las explotaciones yesíferas localizadas en términos municipales cercanos al monumento.

La escayola le da un valor intrínseco a la maqueta, acercándola al arte de la Alhambra y sus restauraciones, y presenta a la maqueta en el límite entre objeto de representación y objeto artístico, como muy bien supo ver la reina Isabel II, quien maravillada por el preciosismo de la maqueta de Dos Hermanas animó a Contreras a seguir realizando esas preciosas miniaturas de los edificios más característicos del pasado islámico.

El material determinaba las técnicas, que, además, en este caso fueron paralelas a las que se utilizaron en las restauraciones, aquéllas que Contreras conocía y había trabajado.

Para analizar las técnicas nos centraremos en las utilizadas por el taller de Contreras, porque de ellas poseemos datos documentales y materiales precisos, más teniendo en cuenta que fueron muy similares a las empleadas en las restauraciones. Por otro lado, partiendo de la base de que las técnicas fueron haciéndose más simples con el tiempo, y que algunos talleres realizaron sus creaciones siguiendo un sistema de copia de moldes muy básico y sin mucha dificultad, el análisis de estas últimas no resultaría de excesivo interés. No obstante, siempre hay excepciones, como es el caso de los modelos realizados por el taller de Diego Fernández Castro, que son de gran calidad. Hemos tenido la suerte de contar con la documentación de la restauración de uno de los magníficos modelos de este taller, gracias a la generosidad de su dueño, que nos ha permitido ver y disponer de la documentación gráfica de este proceso, gracias a la cual, hemos podido disponer de bastante información interesante acerca de técnica de realización de esta maqueta. (catálogo 127)

774 CONSALEZ, Lorenzo y BERTAZZONI, Luigi, *Op.cit.*, p. 8.

775 POLATO, Piero, *Il modello nel design*, Milán 1991, p. 30

776 CONSALEZ, Lorenzo y BERTAZZONI, Luigi, *Op.cit.*, p. 13

777 La base de ambos materiales es el sulfato cálcico, pero tratado de diferentes maneras, como veremos

778 NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *Arquitectura y arquitectos madrileños....Op.cit.*, p. 62



Fig. 120. Ejemplo de dibujo preparatorio sobre yeso, de época actual. Taller de Yaserías de la Alhambra. Fotografía Asunción González Pérez.

No conservamos ningún escrito de Contreras, ni de ningún otro taller, que explique cómo se realizaban las maquetas a escala de la Alhambra. La teoría sobre su ejecución que hemos elaborado se basa en la observación, el análisis y el estudio de numerosos modelos⁷⁷⁹.

Para empezar, debemos estudiar el método fundamental para la realización de estas maquetas: la técnica de reducción de un elemento decorativo a escala menor. Por su tamaño era necesario reducir sus dimensiones a una escala más pequeña. Por ello, entendemos que los artesanos que elaboraban estos modelos debían ser conocedores de la técnica de reducción a escala.

Francisco Javier Serrano Espinosa ha descrito en su tesis el proceso de reducción a escala de esta manera:

“[...] En el taller en primer lugar se realizaba un dibujo preparatorio de aquello que se desea vaciar en escayola. El tamaño del dibujo por lo general a escala 1:1 se trabaja en escayola, trabajo artesanal del que poseemos ejemplares de gran belleza formal. Una vez conseguido el modelo que se desea reproducir se fabrica un molde de colas de pescado; para ello era necesario tener una noche

779 Nuestro agradecimiento a Ramón Rubio Domene y al Taller de restauración de Yaserías de la Alhambra por su inestimable ayuda para entender mejor la realización de las maquetas de la Alhambra a través de la observación de sus ensayos y pruebas de materiales.

entera en remojo la cola de pescado necesaria, para obtención de la masa; pasadas de ocho a diez horas se sacaba del agua y se calentaba hasta derretirla, se le añadía una cantidad igual de glicerina espesa y ambos componentes se calentaban al baño maría, hasta que evaporase todo el agua y el peso de la masa fuese igual al de la cola seca empleada, más el de la glicerina añadida⁷⁸⁰. La idoneidad de este método radica en sustituir el agua por glicerina, ya que los moldes realizados con esta técnica, al fraguar, una vez separados de la matriz, conforme secan, reducen de tamaño, conservando la fidelidad del detalle al original. Para alcanzar el tamaño deseado, sólo hay que vaciar el molde, y volver a comenzar el proceso hasta lograr la escala final”⁷⁸¹.

Aunque compartimos la idea de que éste fue un método utilizado para vaciar elementos decorativos de las maquetas, y seguramente los moldes de gelatina se usaron en el taller, sin embargo, en nuestra opinión, no debió ser ésta la manera que, en general, guió a los artesanos a la hora de reducir las decoraciones a escala menor.

Coincidimos con Serrano Espinosa en que la producción de modelos a escala para la realización de maquetas que imitaran los originales, se hacía a partir de dibujos preparatorios muy precisos, diseñados en primer lugar sobre papel (Fig. 120). Como hemos visto, la mayoría de los artesanos del taller de la Alhambra (quienes creemos pudieron participar en la realización de estas obras para Contreras), y por supuesto el propio Rafael Contreras, se habían formado en la Escuela de la Academia de Nobles Artes de Granada, donde seguro habían aprendido en la clase de dibujo las nociones básicas para ser capaces de sacar un dibujo a escala. Lo mismo ocurre en el caso de Fernández Castro y seguramente de Rafael Rus Acosta. No se conserva el desglose de los temarios que se impartían en aquella época en la escuela, pero sabemos que una de las clases era la de dibujo y figura, y que en ella se pedían las copias de obras de arte, incluidas las copias de edificaciones famosas, para las que era necesario el aprendizaje de la reducción y el trabajo con escalas. Esta técnica de trabajo con escalas era utilizada tradicionalmente por los arquitectos para la elaboración de maquetas desde el Renacimiento.

Por lo tanto, nosotros creemos que el primer paso sería que el maestro artesano realizara un dibujo a escala del elemento decorativo o arquitectónico que quería reproducir, pongamos como ejemplo una columna. Para realizar este dibujo, los artesanos no siempre tenían acceso directo para poder ver, medir o dibujar de cerca los motivos, ya fuese por

780 HIXTON, Gardner Dexter y HOPKINS, Albert A., *Recetario Industrial: enciclopedia de fórmulas, secretos, recetas, prácticas de taller, manipulaciones, métodos de laboratorio, conocimientos útiles, trabajos lucrativos para pequeñas y grandes historias*, Madrid, Editorial Gustavo Gili, 1924, p228.

781 SERRANO ESPINOSA, Francisco Javier, *Arquitectura y Restauración Arquitectónica...Op.cit.*, p.416

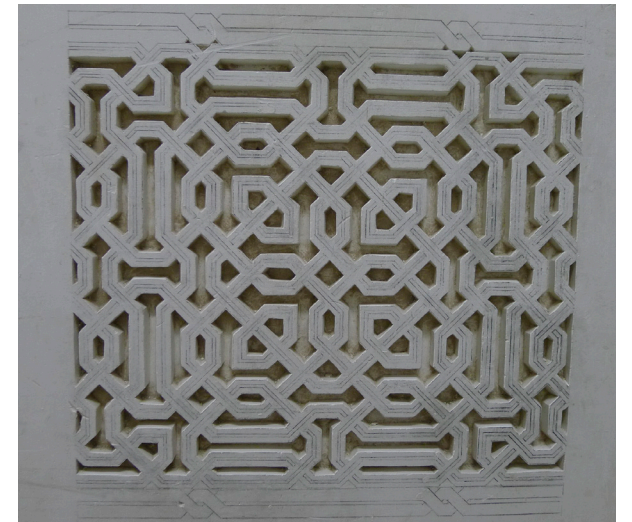


Fig. 121. Plancha con un dibujo de escayola a medio tallar. Ejemplo moderno. Taller de Yaserías de la Alhambra. Fotografía Asunción González Pérez.

falta de andamios o por las dificultades de acceso al motivo etc. En el caso de Contreras y su taller, esto no debía suponer un obstáculo demasiado grande ya que la experiencia trabajando en las restauraciones del conjunto les hacía conocedores de la variedad de motivos que decoraban en los paños de la Alhambra. A partir de la segunda mitad del siglo XIX es muy posible que los diferentes artesanos se ayudaran también de la fotografía para poder observar motivos de difícil acceso con más detalle, y por lo tanto se extendió el acceso a la Alhambra sin necesidad de trabajar en ella. Aun así, y con el paso del tiempo, las maquetas perdieron su función dentro del proyecto de restauración, y debido a que el deseo era la realización de una maqueta con un objetivo mercantil, si el motivo no era una reducción fiel y a escala, no era de vital importancia.

Los dibujos preparatorios a escala de los motivos solían ir precedidos de numerosos bocetos y anotaciones en papel para conseguir un acabado lo más perfecto posible, lo cual era una práctica normal entre artistas y arquitectos. Finalmente, una vez conseguido el dibujo deseado, se traspasaba sobre planchas de escayola donde el dibujo era repasado y tallado (Figs. 121 y 122). La plancha de escayola ofrecía una superficie blanca y blanda, sobre la que el lápiz de grafito plasmaba todo tipo de detalles y donde se podía borrar o corregir las veces que fuese necesario. Por otro lado, al ser un material blando, se podía tallar fácilmente. Para el trabajo de la talla es evidente que cada artesano tenía sus herramientas de precisión que con toda probabilidad serían de fabricación propia utilizando instrumentos metálicos de uso cotidiano como pequeñas navajas, buriles o formones para poder perfilar las decoraciones más pequeñas. Es muy posible que este trabajo tan

Fig. 122. Miniatura a medio tallar con dibujo preparatorio. Colección del Museo de la Alhambra y Generalife



minucioso y preciso se ejecutara con la ayuda de lentes o gafas de aumento, por el diminuto tamaño de algunos motivos.

En los almacenes del Museo de la Alhambra y Generalife se encuentran miniaturas de elementos decorativos y arquitectónicos de la Alhambra que han sido tallados o están a medio tallar y algunas conservan trazas del dibujo a lápiz preparatorio, lo que respalda esta teoría de que los artesanos serían capaces de trabajar directamente en la escayola el motivo decorativo. Desconocemos si estas miniaturas fueron realizadas por el taller de Contreras o más posiblemente ya en el siglo XX, pero creemos que esta técnica se heredó en el taller entre los artesanos, y sería la utilizada para hacer maquetas desde época de Contreras.

Este método de realización de dibujos preparatorios a escala que después se transfieren a planchas de escayola para ser talladas, sería la misma técnica utilizada para las restauraciones adornistas. Ya que además del vaciado por medio del apretón de barro, los artesanos del taller serían capaces de copiar las decoraciones de la Alhambra en papel para después tallarlas en planchas de escayola.

Estas planchas se realizaban a partir de la hidratación de la piedra de aljez, el sulfato cálcico ($\text{SO}_4\text{Ca} \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) (32.6 % de CaO , 46.5 % de SO_3 , 20.9 % H_2O), cocido y triturado. Para ello utilizaban un material muy blanco, limpio de impurezas y con un tamaño de grano de $0,04 + 0,2 \text{ mm}$. Este material es una variedad de sulfato cálcico conocido como escayola, que los artesanos locales obtenían de la variedad de alabastro muy abundante en las explotaciones locales del término municipal de Gabia la Grande, localizada a 10 km de la Alhambra. Debido a la facilidad de acceso a la escayola, y a las ventajas que presentaba para la talla y el vaciado, los artesanos del siglo XIX la debieron aplicar en sus maquetas.



Fig. 123. Hidratación del yeso mediante la mezcla con agua. Fotografía Ramón Rubio Domene

La escayola, fundamental también en las restauraciones, es un material novedoso en el siglo XIX, ya que se creó gracias a los procesos técnicos que aparecieron tras la Industrialización.

Para poder trabajar con escayola se debía hidratar en su estado en polvo (Fig. 123). Al añadirle agua, se buscaba un material plástico que una vez endurecido se convirtiera en un producto final que debía de tener ciertas características específicas aplicables tanto a las restauraciones como a la realización de maquetas:

Primero, debía poseer un grano fino para que los instrumentos metálicos produjesen un corte limpio y preciso que permitiese tallar todos los motivos por muy pequeños que éstos fueran.

Segundo, el material debía ser lo suficientemente blando para que el trabajo del artesano se realizase ejerciendo poca presión, con el fin de obtener un acabado más preciso, pero lo suficientemente duro para que los pequeños detalles, como tallos vegetales o lazos geométricos, no se rompiesen fácilmente. Este equilibrio lo conseguían combinando la mezcla precisa de agua y polvo de escayola, donde trabajaban con unos porcentajes alrededor de 54 gr. de agua por 70 gr. de escayola⁷⁸².

Por último, otra de las peculiaridades que hacen de la escayola un material muy versátil es que al ser un material plástico con una consistencia y dureza que el artesano puede controlar, también puede reponer fragmentos que se rompan o pierdan, por lo que los errores o fallos, son relativamente fáciles de corregir añadiendo masa nueva y comenzando

782 Conocemos estos porcentajes tras analizar placas de escayola utilizadas en el siglo XIX. Nuestro agradecimiento al taller de restauración de yeserías de la Alhambra por esta información, que no ha sido publicada, pero a la que hemos tenido acceso gracias a su generosidad.

Fig. 124. Molde de cola de conejo. Fotografía Ramón Rubio Domene



Fig. 125. Cola de conejo en estado duro antes de la hidratación.



el proceso de dibujo y talla⁷⁸³. Todo ello convertía a la escayola en un material muy útil para los revestimientos decorativos, como bien supieron ver los nazaries.

Esto explica la gran facilidad con la que se podrían realizar los motivos a escala en esta variedad de yeso, a partir de dibujos preparatorios y la talla directa en planchas. Pero, ¿podemos descartar la reducción de motivos decorativos originales a partir de la utilización de sucesivos modelos vaciados de moldes de cola animal o vegetal.

783 Toda esta información ha sido adquirida gracias a los estudios realizados en el taller de Yaserías de la Alhambra y a la inestimable ayuda de Ramón Rubio Domene y todo el personal del taller, a través de pruebas realizadas para esta investigación y para sus propias investigaciones que son parte de su trabajo diario y que son aún inéditas.

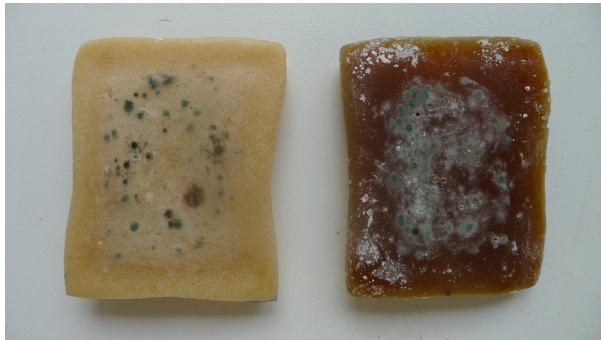


Fig. 126. Moldes de gelatina con moho.

Sabemos que el taller de reproducciones artísticas de la Alhambra utilizó los moldes de gelatina (o cola) para sus restauraciones⁷⁸⁴, y en muchas ocasiones se consideraron muy eficientes, ya que se podían conseguir muchos detalles al aplicarse la gelatina en líquido y en caliente, por lo que llegaba a todos los huecos del motivo fácilmente. Estos moldes eran adecuados para la reproducción de modelos, en una o dos ocasiones (Fig. 124). Pero, ¿cómo sería el proceso de reducción a partir de moldes de gelatina?

Para empezar, debemos analizar el tipo de gelatinas que se usaban y que podrían estar formadas de varios compuestos:

Por un lado, encontramos la **cola animal**. Ésta está formada por gelatinas que se obtienen del colágeno animal a partir de la piel y cartílago del conejo. Se puede presentar en forma de tabletas o virutas (Fig. 125). También podemos encontrar otras **gelatinas o colas de origen animal**. Estas se consiguen mezclando péptidos y proteínas producidas por la hidrólisis parcial del colágeno extraído de la piel y el hueso hervido y molido, las pezuñas, los tendones, los órganos, y las vísceras de ganado vacuno, porcino, equino y avícola. Y por otro lado también se utilizaron las gelatinas de pescado, conocidas como cola de pescado o colapez. Éstas se obtenían de las vejigas natatorias de ciertos peces, cuyos esqueletos no osifican demasiado, como el esturión, el bacalao o la carpa. También se sabe que la gelatina para moldes venía de la piel de los esturiones que se cogían en el río Guadalquivir. Al igual que el esturión, el rape, otro pescado muy gelatinoso, era adecuado. El primero se podía traer del Guadalquivir, y el segundo debía ser importado desde las zonas de costa, por lo que el coste del traslado sería así mismo elevado.

La utilización de esta técnica es muy complicada, pues manejar un molde de cola o gelatina no deja de tener muchos inconvenientes. Vamos a profundizar en alguno de ellos para confirmar o descartar alguna posibilidad de su uso.

784 Para más información acudir al capítulo 2, sección 2.5.2, dónde hablamos de los moldes de gelatina realizados por Miguel Marín para la sala de Abencerrajes.

Uno de los primeros inconvenientes es el de trabajar con materiales orgánicos que, aunque son totalmente reciclables y reutilizables, son vulnerables al ataque de a microorganismos que le hacen perder sus propiedades (Fig. 126). Aunque es verdad que este inconveniente podría ser atajado mediante la adición a la mezcla de sustancias fungicidas que frenaran el proceso, no sabemos hasta qué punto los artesanos del XIX eran conocedores de estos procesos. Por lo tanto, es posible que fuera bastante frecuente que las preparaciones con colas animales se estropearan rápidamente, y más si contamos con los cambios de temperatura extremos que se producen en Granada.

Pero además, se producirían otros problemas más importantes si se utilizaran estos moldes para realizar las reducciones a escala. El proceso se realizaría con los siguientes pasos:

Arrancar el modelo original de la pared, o realizar un molde de apretón de barro para conseguir que éste se encuentre en un plano horizontal donde poder verter la gelatina, ya que dada su condición líquida no se podría realizar en un plano vertical.

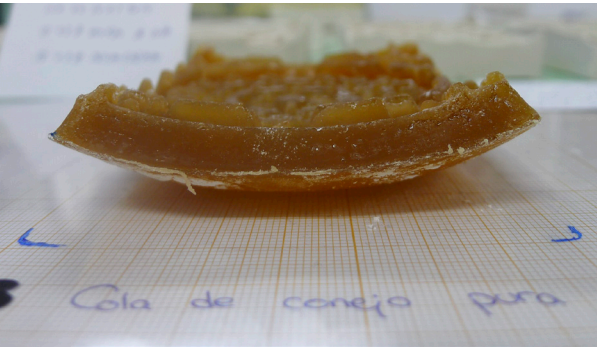
Añadir gelatina al modelo original o copia vaciada del original y esperar que enfríe para que solidifique. Este proceso puede tardar un día entero, dependiendo de la temperatura ambiental en ese momento según la estación del año.

Sacar el molde y dejar a temperatura ambiente para que retraiga y encoja. Sería conveniente realizar este proceso en primavera, cuando no hace demasiado calor (que crearía grietas y secaría demasiado deprisa) ni hay demasiada humedad (que retrasaría el proceso). Es importante destacar que el molde reduciría unos 3 mm cada vez que se seca.

Se volvería a rellenar el molde de gelatina con escayola.

Se sacaría el molde de gelatina y se repasaría el modelo conseguido en escayola

Fig. 127. Moldes de gelatina retraídos por el paso del tiempo tras endurecerse, perdiendo su forma original.



Finalmente se fundiría la gelatina a estado líquido para volver a echarla sobre el modelo de escayola.

Este proceso de seis pasos se tendría que volver a repetir decenas de veces hasta conseguir la escala deseada, y así en todos los diferentes motivos que forman una maqueta. Contemos con el hecho de que el molde solo reduce unos 3mm cada vez que se seca, por lo que sería un proceso muy largo en el que se tendrían que hacer innumerables moldes de gelatina.

Por lo tanto, este proceso presenta varios problemas para realizar una reducción: Por un lado, se está trabajando con una proteína diluida en agua, que va perdiendo agua y retrayendo, lo cual sería adecuado para reducir escalas (Fig. 127). Pero esta retracción es un proceso no controlado que no se realiza por igual en todos sus puntos, con lo que el molde se iría deformando. Además, se produce una alteración llamada retracción, que es más acusada en los bordes exteriores. Con todo ello, finalmente tendríamos un molde deformado que solamente se habría reducido unos milímetros en sus medidas y que, al practicarle un vaciado de escayola, sería necesario repasar toda la pieza para intentar igualar los motivos. Todo este proceso implica que esa operación tendría que hacerse un número considerable de veces, con lo que la elaboración sería muy larga y finalmente los motivos no reproducirían fielmente el original debido a las deformaciones que hemos señalado.

Por otro lado, en todo ello influiría la cantidad de agua contenida en la disolución, lo que, unido a la estación del año o la temperatura ambiente, produciría una evaporación del agua más o menos rápida, por lo que resultaría casi imposible poder controlar los movimientos de retracción del molde de gelatina. Estamos por tanto ante una materia viva cuyo tiempo de utilidad es efímero y requiere ser vaciado en escayola en un período prudencial para que no siga deformándose sin control alguno. Es quizás por ello que incluso en los trabajos de restauración, los moldes con colas de animales no fueron los más utilizados, y no hemos encontrado en las partidas de cuentas de las obras de la Alhambra, ninguna señal de la compra de restos de pescado para la realización de esta gelatina, o de la pasta de la gelatina en sí, por lo que dudamos que su utilización fuera predominante en el taller de vaciados. Sí nos consta, por el contrario, que se empleaban moldes rígidos, de barro o azufre, que no se deformaban tanto y que a su vez tenían la capacidad de reproducir todos los pequeños detalles, en un número ilimitado de copias.

Así mismo, otro de los inconvenientes que hemos podido detectar en los moldes de ensayo realizados en los talleres de Restauración del Patronato de la Alhambra, donde aún siguen utilizando moldes de cola de conejo para trabajos puntuales, es la textura generada en el vaciado de moldes de cola. Se crea una nueva superficie en la escayola con una textura de “piel de naranja”. Esta textura se produce por la reacción exotérmica que experimenta la

escayola cuando se amasa con agua, al aumentar la temperatura de la masa, lo que provoca que la capa superficial del molde que está en contacto con la escayola se llegue a licuar por efecto del calor. En los ensayos practicados con diferentes masas de escayola trabajada con agua, se ha podido ver que se produce un aumento de temperatura aproximada de 25 °C por encima de la que tiene la masa inicial, llegando a un máximo de 39,4 °C y se mantiene durante aproximadamente unos 15 minutos, tiempo suficiente para empezar a disolver el molde superficialmente y transmitir la textura de “piel de naranja” a la pieza de yeso, que después habría que pulir.

A este inconveniente hay que añadirle que la gelatina cuaja a temperatura ambiente, a 18°C o menos, pero siempre por encima del punto de congelación. Si se calienta a 27°C, poco a poco se convertirá en una mezcla acuosa; si se enfría volverá a cuajar. Este comportamiento lo determina un ingrediente especial que cuaja la mezcla: la grenetina, hecha de colágeno. Esta característica condiciona mucho la época del año en la que se puede utilizar este material sin tener que estar controlando la temperatura constantemente.

Por todas estas pruebas y ensayos y ante la escasa documentación de que se dispone, nos cuesta trabajo admitir la idea de que los moldes de gelatina fuesen utilizados para reducir a escala los motivos originales destinados a la elaboración de las maquetas, pues donde los motivos son muy abundantes y pequeños, los defectos del molde se transmiten y acentúan aún más. Además, al tener que unir varios vaciados para la composición de una maqueta, la más mínima deformación y retiro del molde causaría la imposibilidad de hacer la maqueta. No se descarta la eventualidad de que fuesen utilizados puntualmente para procesos muy concretos, pero se necesitarían realizar más búsquedas y pruebas de taller para encontrar las posibles recetas perdidas de estas mezclas. Así pues, es más probable que

Fig. 128. “Taselos” de un molde duro rígido de azufre, de un motivo de canecillo en miniatura. Colección Patronato de la Alhambra y Generalife.





Fig. 129. Trozos de maqueta donde se ven los hierros que se les colocaba internamente para afianzar la estructura. ©V&A, s/inv.

el proceso de reducción se basara en dibujos a escala y la talla de planchas individuales de escayola de los diferentes motivos.

Pero el proceso para realizar una maqueta no acabaría aquí. Después se podría hacer un molde, o bien con colas animales, en yeso o en azufre del motivo reducido, digamos una columna, y una vez sacado el original del molde colocar esta columna junto a los demás elementos que componen una maqueta, se colocarían sobre una superficie plana, normalmente de mármol, y se unirían con una capa de escayola en su reverso para realizar la maqueta (Fig. 128). Todos los elementos que componen el modelo, se unirían de la misma manera que se colocan los tipos en una imprenta para así formar la maqueta, de ella se sacaría un molde de la fachada completa, que se podría reutilizar para copiarla en serie a partir de la realización de un molde duro, en barro, yeso o azufre. Este es un dato muy relevante, porque la versatilidad que da el trabajo con estas miniaturas, significa que con la unión de estos pequeños motivos decorativos se podrían crear infinidad de maquetas diferentes. Por ejemplo, el taller pudo querer representar el *mirhab* del oratorio del Partal y confeccionó una unión de motivos decorativos. Si nos fijamos en ellos individualmente vemos cómo no todos estuvieron presentes en el original, ya que se han combinado decoraciones de otros lugares de la Alhambra. Esto se ve muy claramente en nuestro catálogo, donde hemos descrito cómo hay incluso diferentes modelos que representan varias

versiones de un mismo lugar (como el *mihrab* del oratorio del Partal) pero que cuando son analizados sus componentes, en realidad no coinciden con el original.

Los modelos, sobre todo los más grandes, se formaban por diferentes partes, que se unían en su interior con piezas metálicas, hierro o cobre, para su mejor sujeción, y con yeso en la parte de atrás para darles más dureza y seguridad (Fig. 129).

Además, de las diferentes “versiones” de los modelos, se realizaron moldes duros (catálogo 14 y 87) que servían para poder copiar en serie estas maquetas. Estos moldes podían ser de una maqueta completa, o de piezas individuales, cómo el que se ve en la imagen, que es un molde de azufre. Este fue quizás el método más utilizado por el taller de Rafael Rus Acosta, o las maquetas vendidas por Enrique Linares, donde vemos que los modelos se repiten porque han sido sacados de moldes.

Otras dos técnicas utilizadas en las maquetas fueron las manejadas para realizar los zócalos. El taller de Rafael Contreras comenzó imitando los zócalos de azulejos con papel



Fig. 130. Zócalo de papel en la maqueta de la *qubba* de Dos Hermanas, Rafael Contreras, 1847. Colección Museo Arqueológico de Madrid, nº inv. 50555. Catálogo nº 34.

pintado (catálogo 34). Contreras ya manifestó en varias ocasiones lo difícil que era conseguir azulejos, y artesanos conocedores de la difícil técnica de cortarlos⁷⁸⁵. Esta técnica se basaba en dibujar los zócalos en papel, que se pegaba con pegamentos y aglutinantes a la base de escayola de la maqueta (Fig. 130). Debió ser útil al principio, pero los cambios medioambientales y el paso del tiempo han afectado mucho al papel, que se encuentra casi destruido en todas las maquetas que conservamos con esta técnica. La otra técnica utilizada para imitar los zócalos de azulejos, empleada tanto por Contreras, como por los otros artesanos fue la de realizar los zócalos en yeso, siguiendo el método del estuco

785 AHA Legajo 222 nuevo.

coloreado que Contreras había aplicado a la restauración de los de la sala de los Reyes y los dinteles de las puertas de la fachada de Comares⁷⁸⁶. En las maquetas, la aplicación de esta técnica es aún más complicada que en las restauraciones, debido a la reducción del tamaño de las placas de escayola a trabajar, por lo que demuestra una gran destreza y maestría por parte del artesano.

En síntesis, la distribución de los materiales empleados en la realización de maquetas eran la escayola, como material principal para los paneles decorativos y en ocasiones para los zócalos; el alabastro local, para suelos y columnas, y la madera, normalmente de pino, para los marcos y a veces las celosías de las ventanas. Como hemos comentado, las estructuras internas de las maquetas grandes se formaban sobre unos bastidores de madera sobre los que se pegaban diferentes planchas de escayola, que en ocasiones iban reforzadas con alambres metálicos que sujetaban la estructura. En las pequeñas, no solía aparecer el bastidor de madera, pero sí los alambres metálicos.

En muchas ocasiones las maquetas estaban enmarcadas. Tanto los marcos como las etiquetas que se colocaban en el reverso eran seguramente realizados en otros establecimientos. Sabemos que en el caso de las obras de Contreras las etiquetas fueron hechas en la imprenta D. Indalecio Ventura Sabatell, aunque no tenemos tan claro dónde se realizaban los marcos, que eran de madera lisa y barnizada o metálicos. En algunas ocasiones se les colocó un cristal protector, lo que hizo que estas maquetas hayan llegado hasta nuestros días en mucho mejor estado de conservación. Así mismo, a veces se insertó una tela de terciopelo en los fondos de las maquetas para cubrir el espacio que creaban puertas y ventanas, para que así no se viera la parte de detrás del marco.

Los pigmentos utilizados eran los mismos que se empleaban en las restauraciones, y predominaba la alternancia del rojo y el azul combinados con el blanco y detalles en negro, y sobre todo con la abundancia del dorado, destinado especialmente para los planos superiores, como las bandas epigráficas. En los primeros años del taller de Contreras, especialmente hasta 1860, la mayoría de las maquetas están ricamente policromadas, con colores muy vivos y brillantes, y se puede destacar la intensidad del pan de oro que predomina la estructura, dándole una sensación de objeto de lujo, casi como una joya. Más adelante introducen las maquetas sin colorear. Es posible que este cambio se pudiera deber al deseo de los turistas por adquirir una maqueta de la Alhambra en el estado en el que se encontraba en aquel momento, cuando el color se había perdido casi por completo en las yaserías y el tono predominante era el blanco. Por lo tanto, encontramos en

786 Esta técnica consistía en trabajar con una plancha de escayola sobre la que se pasaba el dibujo geométrico del alicatado. Posteriormente se cortaban y entresacaban las piezas de zafates de colores del alicatado, que más tarde eran rellenas con una masa también de escayola, pero coloreada según el motivo. ORIHUELA UZAL, Antonio, *Op.cit.*, p. 127.

algunos talleres, como el taller Contreras, y el de Fernández Castro, maquetas que carecen de color, en ocasiones sólo lo conservan en los zócalos de azulejos, tal y como pasaba en el conjunto nazarí.

Es interesante comprobar ciertas similitudes en la aplicación del color en las maquetas arquitectónicas y las teorías del color de Owen Jones. Él creía que cuando una civilización del pasado se encontraba en su máximo esplendor, los colores que utilizaba eran los primarios, rojo, azul y amarillo (dorado) así como el blanco (que no es otra cosa que la combinación de los tres). En cambio, cuando la civilización declinaba, se pasaba a la utilización de los colores secundarios, como el verde, el morado o el naranja. Es con este argumento con el que defiende la utilización de los colores primarios en el interior del Alhambra Court en el Crystal Palace, que quería que fuera comparado con el canto del cisne de grandes civilizaciones, como el Partenón o la Alhambra. Es curioso que en la utilización del color en la producción de maquetas pasa algo similar, en la primera época, los colores eran brillantes, predominando los colores primarios, y en la última etapa, se incluyen colores secundarios como el verde o los marrones. Estos colores se ven en maquetas del taller de Rus Acosta o las distribuidas por Linares, cuando la producción se hace más en serie y pierde calidad.

Ningún otro taller consigue la calidad de los colores que utiliza Contreras. El más parecido es el de Fernández de Castro, pero sus colores se basan a sí mismo en los vistos en las restauraciones de los Contreras en la Alhambra, no realiza un estudio personal del color en el arte nazarí. Los otros dos artesanos, Rus Acosta y las maquetas de Linares, aplican colores mucho más apagados y planos, introduciendo la utilización de otros alejados de los utilizados en la Alhambra, como el verde, el marrón o el ocre. Este error viene seguramente dado por la falta de conocimiento y recursos, pero también por la falta de interés en copiar el original. Estos talleres no tenían la necesidad de emular fielmente la Alhambra, sus obras, de menor tamaño y calidad, estaban destinadas a un público menos conocedor, que se contentaba con un recuerdo que evocara la Alhambra, no necesitaban que fuera una copia fiel. Además, como ya hemos comentado, la principal función de sus maquetas era la de marcos de fotos, que debían ser las protagonistas del objeto, y si utilizaran colores muy vivos y brillantes, dejarían la foto en un segundo plano.

El principal cambio en la técnica de realización de las maquetas se da en las últimas décadas del siglo XIX en el taller de Contreras. Es entonces cuando se comienza a introducir la nueva técnica de la galvanoplastia (Fig. 131).

La galvanoplastia fue un método que se desarrolló con fuerza en las manifestaciones artísticas del siglo XIX para la realización de esculturas. Es un proceso por el cual una

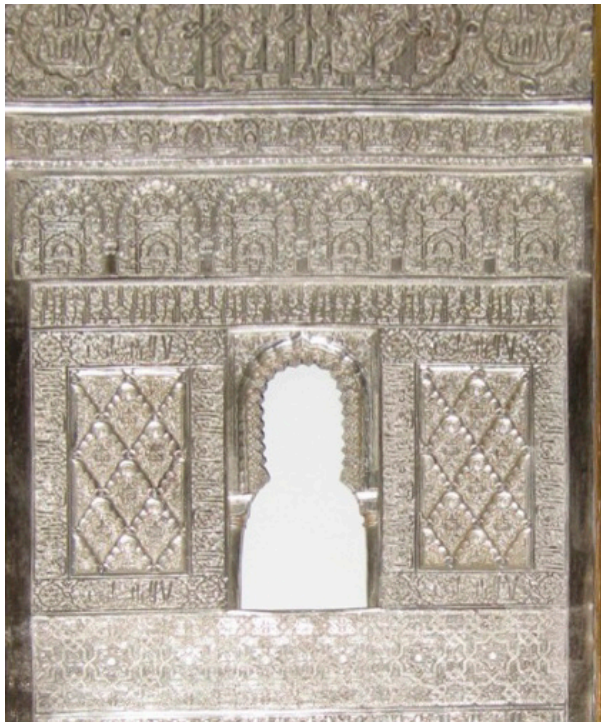


Fig. 131. Maqueta metálica. Rafael Contreras. Colección privada, Granada. Catálogo nº 54.

superficie se cubre con iones metálicos que pasan a través del ánodo y llegan al cátodo⁷⁸⁷ mediante una locución líquida salina que es conductora de electricidad. Este proceso aumenta la resistencia y durabilidad a los materiales sometidos a él. Es así mismo de muy bajo coste, y ofrece al material recubierto resistencia a la corrosión y oxidación⁷⁸⁸. Esta técnica permite conseguir objetos de detalles muy finos y en muy diversos materiales, por lo que era muy adecuada para la realización de maquetas, que necesitaban de gran precisión en sus decoraciones.

Aún hoy conservamos varios ejemplos de modelos realizados con esta técnica, la mayoría de ellos representan el templete del patio de los Leones restaurado por la familia Contreras. Fueron elaborados a partir de finales de la década de 1870, y sirvieron al taller de Contreras para diferenciarse de los modelos de los otros talleres que empezaban a desarrollarse en la ciudad en aquella época. Esta técnica fue también la más utilizada para producir los muebles de estilo alhambrista creados por la familia en su taller privado, a través de placas metálicas que se adherían a la madera de los muebles.

787 Ánodo es un electrodo en el que se produce una reacción química de oxidación mediante la cual un material, al perder electrones, incrementa su estado de oxidación. Cátodo es un electrodo con carga negativa que sufre una reacción de reducción mediante la cual un material reduce su estado de oxidación al recibir electrones.

788 www.galvanoplastia.com

Estas maquetas metálicas se compaginaron con las de escayola. En la última etapa del taller, y seguramente ya bajo la dirección de Mariano Contreras, las maquetas ya no eran objetos tan exclusivos. Existían por entonces en Granada los otros establecimientos que las realizaban y los turistas tenían más sitios de donde elegir. Esto hizo que la calidad bajara un poco. Los modelos estaban realizados con molde con más frecuencia y la calidad de los materiales era menor. Es por ello por lo que quizás se empezó a utilizar esta técnica, para crear algo único, que sólo vendieran en el taller de la familia Contreras.

3.5. LAS MAQUETAS Y LA ALHAMBRA: ENSAYO DE ANÁLISIS COMPARATIVO.

Tras el estudio de los talleres y de las maquetas que éstos realizaron, creemos necesario el análisis de los espacios o escenarios escogidos por los artesanos para ser representados en sus creaciones, y cuáles fueron los motivos que les llevaron a elegirlos. Así mismo, creemos fundamental realizar una comparación entre las maquetas y las restauraciones llevadas a cabo en el siglo XIX, utilizando fotografías y documentación de la época. Extenderemos la comparación a la actualidad, utilizando fotografías contemporáneas de los espacios tal y como se encuentran hoy, para poder hacer un recorrido por el ámbito representado desde el siglo XIX hasta nuestros días. Todo ello nos permitirá acercarnos a las obras, no sólo como objetos artísticos en sí, sino como testimonios materiales para el estudio formal de la Alhambra y sus espacios en el siglo XIX.

Somos conscientes de que desde las restauraciones de los Contreras ha habido muchos otros restauradores que han retocado y modificado el aspecto de la Alhambra, deshaciendo incluso, aquellas intervenciones llevadas a cabo en el siglo XIX. No vamos a analizar los cambios realizados en las intervenciones del siglo XX, pues no es el objeto de esta investigación, pero aun así queremos mostrar fotografías de los lugares representados en las maquetas hoy en día, para completar el discurso, y poder comparar así, los espacios en el siglo XIX y en la actualidad.

Para este ejercicio vamos a utilizar principalmente, fotografías del siglo XIX donde se vean los espacios tras las restauraciones de Rafael Contreras. Compararemos estas fotografías con maquetas de los distintos talleres que representan ese mismo escenario. La mayoría de estos ejemplos pertenecerán a los talleres de Rafael Contreras y de Diego Fernández Castro. En el caso de Contreras, creemos que es necesaria la comparación de sus maquetas ya que fue su taller el que comenzó a realizar estas obras, y codificó o fijó los modelos que se representarán en ellas, siendo copiados en muchas ocasiones por los otros talleres. Además, Rafael Contreras representó en sus maquetas estancias que habían sido

restauradas bajo su mando, por lo que es importante comparar estas restauraciones con sus creaciones. Por otro lado, la similitud con el original que presentan las de Diego Fernández Castro habla, no sólo de su maestría como artesano, sino también de la más que posible relación con Tomás Pérez, artesano que, cómo hemos visto, trabajó en las restauraciones de la Alhambra durante varios años, y conocía perfectamente sus decoraciones y las técnicas para reproducir elementos. Por ello, también le vamos a dar prioridad a las piezas de Diego Fernández Castro en esta comparación.

La preeminencia de estos dos talleres no significa que vayamos a prescindir de ejemplos de los otros, los de Rafael Rus Acosta, o Enrique Linares. Pero debemos tener en cuenta que en muchos de sus ejemplos la intención de “copiar” el original se diluye, para dar paso a una evocación orientalista que recuerde elementos característicos de la Alhambra. Pero sí vamos a utilizar algunos ejemplos, pues veremos que incluso en la primera etapa de producción, Rus Acosta y el establecimiento de Linares, tienen piezas de mayor calidad técnica y más similares al original que algunas del taller de Contreras.

A la hora de estudiar los lugares elegidos para representar en las maquetas, debemos recordar que, del mismo modo que con el aumento de turistas la visita a las ciudades andaluzas quedaba reducida a la visita de la Alhambra, los Alcázares Sevillanos o la Mezquita de Córdoba; la imagen del propio monumento sigue esta tendencia reduccionista en la experiencia del monumento, que quedará restringida a unas vistas convencionales y precisas, limitadas a aquellos espacios que se consideraban cómo la esencia del edificio. Aunque la utilización de estos escenarios genere una imagen incompleta y simplificada del conjunto, se convierte en representación de la Alhambra y en un fuerte reclamo que continuará en las instantáneas turísticas hasta nuestros días. Dado que el taller de Rafael Contreras fue el primero en realizar un corpus de maquetas arquitectónicas de la Alhambra, está claro que fueron ellos quienes marcaron las tipologías, que después se repetirán en los otros talleres, como hemos señalado. Contreras, realizó una inteligente selección de espacios que representaban la “esencia” de los palacios nazaríes, cómo los oratorios, las salas del palacio de los Leones, el salón de Embajadores de Comares o los templetes del palacio de los Leones, pero también eligió otros menos visitados, cómo el mirador alto de la sala de Dos Hermanas, o las torres de la Cautiva y de las Infantas.

Algunas de estas localizaciones, seleccionadas intencionadamente para ser reproducidas en las maquetas, son confirmadas por las etiquetas que se colocaban en su reverso, como en el caso de las del taller de Contreras o del de Fernández Castro. Desgraciadamente, muchas no se conservan, ya que sus marcos han sido cambiados varias veces y, en consecuencia, pocas llevan el original, que era precisamente dónde se colocaba la etiqueta, por lo que algunas son difíciles de identificar. Esta dificultad aumenta en el caso de modelos que muestran espacios poco definidos. La problemática a la hora de determinar el

lugar representado se acentúa con las maquetas de Rafael Rus Acosta y Linares, sobre todo en la segunda etapa de producción, cuando los modelos se simplifican y pasan a mostrar sencillamente un arco, una ventana o una puerta de la Alhambra, que podría encontrarse en muchos lugares dentro del conjunto, ya que, como es sabido, el lenguaje arquitectónico nazarí aflora de forma mimética en los diversos edificios.

No se ha conservado un catálogo completo de las obras que realizaba el taller de los Contreras, lo cual dificulta el entendimiento de su producción global. No disponemos de información documental que nos permita hacernos una idea completa de piezas que se reprodujeron. Además, sus maquetas no estaban numeradas, como en el caso de otros talleres, por lo que tampoco nos es posible hacer una estimación de la cantidad de modelos que realizó. Pero las fuentes escritas, como el catálogo de piezas enviadas en 1865 al Museo South Kensington, o los modelos fotografiados por Charles Clifford entre 1858 y 1859, así como la observación de gran cantidad de piezas a lo largo de esta investigación, nos permiten entender mejor el tipo de lugares más representados por las miniaturas realizadas por Rafael Contreras. Así, es posible recrear en gran medida cómo habría sido el catálogo.

Para analizar las maquetas lo vamos a hacer organizándolas por lugares, como hemos hecho en el catálogo que acompaña esta investigación. A veces la asignación de estos espacios es orientativa, ya que no olvidemos que el marcado carácter orientalista de algunas piezas, las convierte en una mezcla de elementos decorativos procedentes de varios contextos.

Por último, queremos enfatizar la relevancia de la técnica de realización de las maquetas para la correcta elaboración de este análisis. Hemos descrito cómo se podían mezclar los elementos estructurales y decorativos de la misma manera que se mezclaban los tipos en una imprenta, creándose así diferentes composiciones que dan como resultado un “puzzle” de motivos ornamentales y estructurales. Este recurso servía, por un lado, para rellenar decoraciones que en el original se habían perdido, y por otro lado, para conseguir un efecto más “oriental” en las maquetas, buscando que resultaran más atractivas. La libertad estilística que ofrecía esta técnica hace que nos encontremos un mismo espacio acompañado por diferentes decoraciones, como veremos en las maquetas que muestran una de las fachadas del *mihrab*. Por ello, y aunque analizamos las piezas por lugares representados para intentar descifrar el porqué de esa elección, siempre debemos tener en cuenta la libertad estilística de los autores, que les lleva a completar fachadas de manera arbitraria para lograr un acabado más acorde con el gusto de la época. Lo mismo pasará con la aplicación del color, que obedece a una interpretación personal de cada taller, y que será el elemento que más aleje a la maqueta del monumento en su estado de conservación en el siglo XIX.

3.5.1. Espacios más representados.

Estos son los lugares de los que conservamos más maquetas, y por lo tanto podemos deducir que fueron los lugares más “populares”:

- Oratorio del Partal/ Mexuar
 - Mihrab* del oratorio
- Palacio de los Leones:
 - Sala de Dos Hermanas y su mirador en la planta alta
 - Mirador de la sala de Lindaraja
 - La sala de la Justicia o de los Reyes
 - La sala de Abencerrajes
- Palacio de Comares:
 - Salón de Embajadores
 - Fachada de Comares
 - Patio de Arrayanes
- Torre de la Cautiva y de las Infantas

Está claro que muchos de estos escenarios son algunos de los más significativos de los palacios. Se trata de ambientes que ya se habían codificado como iconos del monumento durante la primera mitad del siglo XIX y serán continuamente representados por los artistas románticos es sus grabados y dibujos, así como en las fotografías de quienes más retrataron la Alhambra en el siglo XIX, como Charles Clifford, Jean Laurent, o los mismos hermanos Linares. Además de estos lugares, también se reproducen en las maquetas otros elementos arquitectónicos como ventanas, tacas o puertas que no escenifican ningún lugar en concreto, pero son parte fundamental del lenguaje formal y estilístico de la Alhambra.

En este planteamiento que venimos haciendo, es conveniente señalar que son precisamente estos escenarios los más buscados por los viajeros románticos en su visita a la Alhambra. No en vano todos ellos cuentan entre sus elementos estructurales o decorativos, con unidades representativas de la estética de la Alhambra, como el emblema nazarí *Wa-lā gāliba illā Allāh* (solo Dios es vencedor), la ventana geminada o los mocárabes, que son fácilmente reconocidos en el siglo XIX como pertenecientes al monumento nazarí, debido a la gran difusión que tuvo la Alhambra en esta época.

A este respecto, debemos pensar que, en general, la elección de los espacios para ser mostrados en las maquetas vino determinada por la “fama” de los mismos, ya fuera dentro de la visita o en la literatura romántica. No olvidemos que las maquetas estaban ideadas como un souvenir, para que los viajeros pudieran evocar esos ámbitos una vez de vuelta a casa. No es de extrañar que muchos eligieran poder vislumbrar una vez más el bucólico

mirador de Lindaraja, dónde se habían imaginado a la princesa mora mirando por la ventana o el salón de Embajadores, dónde se recreaban mentalmente las grandes recepciones de los sultanes.

Dado que él fue quien primero realizó maquetas de la Alhambra con fines comerciales, Rafael Contreras sentó las bases tipológicas que después imitarían los otros artesanos. Nosotros creemos que Contreras fue totalmente consciente de los lugares que ejercían mayor atracción de los viajeros y visitantes de la Alhambra. También pensamos que conocería los escritos de Washington Irving, Richard Ford y otros autores, que habían codificado la fama de ciertos espacios de la Alhambra, al relacionarlos con historias fantásticas y de leyenda, como la sala de Abencerrajes o el mirador de Lindaraja. Es por ello que Rafael elige, estos emplazamientos o detalles de los mismos, consciente de que eran los más visitados y presumiblemente también los más demandados.

En este análisis, queremos enfatizar la diferencia entre los talleres. Partiendo de la base de que quien inicia la producción y establece modelos es Contreras, cuyo taller es, además, el que tenía acceso más directo y sencillo a los originales, veremos como no siempre será uno de los más fieles con la realidad. A diferencia de Fernández Castro, quien sorprende con algunas de las maquetas más semejantes al original tal y como se encontraba en el siglo XIX. Aunque hemos conservado un ejemplar del catálogo de este último, con más de 100 piezas, desgraciadamente hemos encontrado muy pocas maquetas de su producción, por lo que el estudio no va a ser todo lo amplio que nosotros querríamos.

Consideramos que es necesario tener cierto cuidado al analizar las maquetas de los otros dos establecimientos, el de Rafael Rus Acosta y Enrique Linares. Como hemos visto en este capítulo, creemos que Enrique Linares no realizaba las maquetas, sino que en nuestra opinión, fueron creación de Rus Acosta u otros artesanos, pero desgraciadamente desconocemos si Enrique tuvo un papel fundamental en la elección de los lugares que iban a ser mostrados en las maquetas que él vendía.

Respecto a la producción de Rus Acosta pueden establecerse dos etapas, una primera en la realizó maquetas de mayor calidad técnica y material y cuando más se acercaron al original. De esta etapa se conservan muy pocos modelos, pero afortunadamente sí poseemos un conjunto de sus modelos fotografiados por José García Ayola. En la segunda etapa, se aprecia una pérdida de la necesidad o el interés por reproducir espacios de la Alhambra, reduciéndose su funcionalidad casi por completo a la de marco fotográfico. Estas segundas maquetas pretenden evocar la Alhambra, pero no copiarla, por ello no serán parte del estudio comparativo que nos proponemos. Algo parecido ocurre con los modelos vendidos por Enrique Linares, ya que en ellos se aprecia una dicotomía quizás aun mayor e intrigante, ya que junto a maquetas muy alejadas del original y de poca calidad, hallamos

modelos excepcionales como el de la Torre de las Infantas que se conserva en el museo Victoria and Albert, (catálogo 129) o el de la sala de Embajadores del Alcázar sevillano (catálogo 160 y 161). Esta circunstancia quizá se explique si tenemos en cuenta que éstas fueron maquetas realizadas por encargo, sin que pueda descartarse la posibilidad de que la autoría de las mismas correspondiera a otro taller como el de Diego Fernández Castro.

Las obras firmadas por Rus Acosta y Linares cuentan con una variante que puede guardar una relación directa con la elección de los lugares representados. Estos dos establecimientos mezclaban la venta de fotografías con la venta de maquetas, y muchas de éstas eran en realidad utilizadas como marcos para las fotografías que se realizaban de los coleccionistas posando “a la morisca” o fotografías del paisaje granadino. En estos casos, la elección del lugar se hacía en base a la aparición de una ventana o vano donde colocar la imagen. Por ello se acude a espacios, a veces inauditos, como la fachada del *mihrab* del oratorio del Mexuar o del Partal, donde se colocaba la fotografía en el vano del mismo, o la ventana del mirador de Lindaraja. En estos talleres se busca más “evocar” la Alhambra que la copia fiel. Los espacios se diluyen y se convierten en una amalgama de motivos decorativos de diferentes partes de la Alhambra y que son utilizados indistintamente para crear escenografías que recuerden inequívocamente al conjunto nazarí.

Otro relevante aspecto que debemos tener en cuenta antes de proceder al análisis comparativo e intentar establecer el papel que éstas jugaron en la historia documental de los diversos espacios representados de la Alhambra, es que la mayoría de las realizadas por el taller de Rafael Contreras coinciden con restauraciones llevadas a cabo por él mismo o por su padre. Así, en las maquetas de su taller, fachadas, puertas y ventanas aparecen con las restauraciones realizadas bajo su tutela, como por ejemplo su modelo del templete de los leones, que luce la cubierta cupulada que inventó en la década de 1860.

Podríamos pensar que esta selección de lugares restaurados previamente tiene que ver con dos factores principales. Por un lado, era más fácil trabajar con elementos decorativos que ya habían sido intervenidos, dado que los conocían mejor y además ya tenían los dibujos preparatorios y vaciados precisos para después realizar una miniatura más exacta. Y por otro, teniendo en cuenta la personalidad que se vislumbra de Rafael Contreras, no deberíamos descartar la posibilidad de que detrás de ello existiera un afán propagandístico, que le empujara a querer que el mundo conociera la Alhambra vista a través del filtro de sus ideas e interpretaciones personales. Sin duda las maquetas fueron efectivamente utilizadas como instrumentos propagandísticos, ya que como hemos comprobado, él mismo vendía sus obras a museos y particulares como maquetas que representaban la Alhambra tal y como imaginaba que había sido en época nazarí, o las presentaba a exposiciones universales como ejemplos de las restauraciones que se estaban llevando a cabo.

Aunque ésta nos parece una idea sugerente y muy probable, nos sorprende, sin embargo, la ausencia de maquetas que reflejaran espacios que él había restaurado o transformado en lugares tan representativos de la Alhambra como la fuente de los Leones o la sala de Camas del Baño de Comares. Resulta extraño que esta última, quizás la gran obra de Rafael Contreras como restaurador, el máximo exponente de su interpretación orientalista y uno de los lugares favoritos de los viajeros románticos, no fuera replicada con más intensidad, más si tenemos en cuenta que sería uno de los ámbitos de los que debía poseer más moldes y motivos, ya que fue rehecha por su taller. A este respecto, nos consta que existe un ejemplo en el Museo de la Imperátorskaya Akademia Judózhestv o Academia de Bellas Artes de San Petersburgo, pero no hemos podido conseguir una fotografía de la misma, y hubo otro ejemplo que envió al museo South Kensington en 1862 y que hoy ha desaparecido.

Un último apunte que no carece de importancia. Los otros maquetistas, muestran la realidad de la Alhambra, pero ya restaurada por los Contreras, es decir, que su fidelidad al original lo es en realidad a la imagen de la Alhambra creada por aquél. Pensemos que el primer taller que surgió tras el de Rafael Contreras fue el de Diego Fernández Castro, inaugurado en 1874. En esta fecha, la mayoría de espacios principales de la Alhambra habían sido ya restaurados, y sólo las Torres de las Infantas y de la Cautiva, estarían siendo objeto de una profunda intervención, así como la fachada de Comares. En el resto de los palacios se estaban llevando a cabo pequeñas obras, pero la imagen de los espacios ya estaba conformada tras las intervenciones en las décadas anteriores. Se había concluido, por ejemplo, la sala de Camas, la reposición de yeserías en el palacio de los Leones, la intervención en el templete oriental, las obras en el salón de Embajadores, etc. Por ello, estas maquetas, en especial las realizadas por el taller de Diego Fernández Castro, debido a su gran similitud con el original, son claramente una fuente documental de las restauraciones llevadas a cabo en el siglo XIX, y que fueron en su mayoría sustituidas durante el siglo XX por intervenciones menos intrusivas, y de carácter más científico.

Para finalizar este preámbulo, debemos comentar que algunas maquetas representan también otro importante monumento andalusí. Francisco Contreras realizó dos de los Alcázares de Sevilla⁷⁸⁹ (catálogo 92 y 93), que se encuentran hoy en día en el almacén del Museo de la Alhambra. Estas piezas fueron realizadas para el Museo Arqueológico de Madrid y ambas intentan copiar los espacios representados, siempre tras las restauraciones, pues recordemos que Francisco fue restaurador de los Alcázares sevillanos. Estas maquetas muestran una de las fachadas del salón de Embajadores en los Alcázares de Sevilla, y la galería del patio de las Doncellas. Esta tradición continuará con otros autores. Fernández Castro y Linares tenían entre las obras de su catálogo maquetas de los Alcázares de Sevilla.

789 Esta maqueta fue la realizada por Francisco Contreras para el patio del Museo Arqueológico Nacional de Madrid.



Fig. 132. *Mihrab de la mezquita, Mihrab del oratorio del Mexuar.* J. Laurent, 1860-1886. Colección fotográfica Universidad de Navarra. nº inv. VN-02463



Fig. 133. *Mihrab del oratorio del Mexuar hoy.* Fotografía Asunción González Pérez

Sabemos que los Linares contaban con un establecimiento en Sevilla, por lo que no debe extrañarnos que también testimoniaran en sus obras los edificios más significativos de esta ciudad. Por el contrario, no nos consta que Fernández Castro estuviera afincado allí y, sin embargo, tomó igualmente como modelo los alcázares sevillanos en alguna de sus realizaciones, algo que, por otra parte, es comprensible debido a la gran popularidad de la ciudad para los turistas que viajaban a Andalucía.

3.5.2. Análisis comparativo.

a) Oratorios

Comenzaremos revisando las maquetas que representan la fachada del *mihrab* de uno de los oratorios de la Alhambra. Hoy conocemos tres, el del Partal, el del Mexuar y el pequeño oratorio situado a la entrada de la sala de Embajadores.

En las maquetas, se muestra la fachada del *mihrab*. En muchos casos no se puede identificar cuál de los oratorios -Partal o Mexuar- se ha tomado como modelo, más aún teniendo en cuenta que las características de ambas –nos referimos a las fachadas del *mihrab* - son muy similares. Lo que vemos es el resultado de una mezcla de motivos decorativos de uno y otro, unidos a un arco de acceso que podría ser cualquiera de los dos. Sin embargo, no se reproduce en ningún caso el oratorio situado a la entrada del salón de Embajadores, que es formal y espacialmente distinto, aunque el arco del *mihrab* participa de elementos comunes a aquéllos.

El foco de atención de estas maquetas es el representativo arco que recoge el nicho del *mihrab*. Y decimos “representativo” porque su lenguaje formal (dovelas alternantes, desvío de la línea de extradós respecto al intradós, combinación de arco funcional de herradura y decorativo de lóbulos, presencia de veneras, etc.) responde a la tradición andalusí y norteafricana que, tomando como referencia el *mihrab* de al-ḥakam II en la mezquita de Córdoba, se fija ya en época almohade y tal cual pasa tanto al mundo nazarí como al meriní. Se “codifica” como modelo en el occidente islámico y sus formas se identifican y asocian siempre con el acceso al *mihrab*, enfatizando así la finalidad religiosa del contexto dónde se sitúa. Este arco tan característico, así como la existencia de vanos en la parte superior (que son un recuerdo del friso de arquillos ciegos de la mezquita de Córdoba), aparecen en todas las maquetas que representan la fachada del *mihrab* y son los mismos que aún hoy se conservan en los dos oratorios. Se echan en falta las columnas situadas en las jambas, otro elemento identificador, que, aunque hoy sí aparecen en su lugar, en el siglo XIX no existían, como podemos ver en las fotos. Los demás componentes de la fachada, sobre todo en las maquetas de Rafael Contreras, se mezclan, combinando los lenguajes decorativos de ambos, como la disposición de las ventanas, o las decoraciones.

El oratorio del Mexuar, que hoy en día apenas se contempla en la visita a los palacios, fue restaurado por Leopoldo Torres Balbás en 1917; Contreras trabajó en este espacio en 1872, aunque el oratorio se incorporó al Mexuar en 1889. Hasta su restauración en la década de 1870 sólo se conservaba el nicho del *mihrab*. Rafael Contreras trabaja en él, desmontando las ventanas laterales del siglo XVI y redescubriendo las decoraciones que estaban “tras una capa de dos centímetros de yeso [dónde] se hallaban arabescos antiguos con inscripciones semejantes a las del Alcázar”⁷⁹⁰. Por lo tanto, este oratorio no presentaba gran cantidad de recursos decorativos, y en las maquetas se copia el arco y la disposición de las ventanas superiores, sobre todo.

Más elementos se toman en las maquetas del oratorio del Partal, ya que las restauraciones a las que fue sometido en la primera mitad del siglo XIX le dieron un aspecto

790 AHPG Legajo 56/10

orientalista, perfecto para ser traducido en una maqueta. Estos trabajos de restauración que acabamos de mencionar han sido complicados de datar y estudiar debido a que estuvo en manos privadas hasta 1890. El oratorio estaba habitado en aquella época por don Francisco Acebal y Arratia⁷⁹¹. No está documentada la fecha en que adquirió una casa en el mirador del Partal, junto al oratorio, pero a partir de ese momento y hasta inicios del siglo XX este espacio se conocería como el “carmen de Arratia”, en el que colocó los dos leones de piedra procedentes del hospital del Maristán en el Albayzín⁷⁹². Algunos autores creen que se transformó y “restauró” el oratorio por completo en 1846⁷⁹³, en la línea de la moda ecléctica del momento de completar las decoraciones con ornamentación de otros lugares⁷⁹⁴. Muy poco se sabe de esta restauración de carácter privado, pero es muy posible que en ella participaran los artesanos de la Alhambra liderados por José o Rafael Contreras.

Manuel Gómez Moreno González relata la desdichada fortuna del oratorio tras sus restauraciones y señala la fecha de 1864 para las intervenciones, cuando Rafael ya estaba trabajando plenamente en la Alhambra: “En 1864 (el oratorio) sufrió una desdichada restauración en la cual se decoró por fuera caprichosamente, con piezas de otros lugares, se renovaron muchos adornos interiores, alterando algo de la disposición antigua, y todo ello embadurnado con groseros colores, que destruyen la finura de su ornamento”⁷⁹⁵. La fecha facilitada por Gómez Moreno puede ser equivocada o referirse a una intervención posterior.

En su libro de 1875 Contreras comenta sobre el oratorio: “se conserva una preciosa mezquita de bello y hermoso decorado, pero que ha tenido la desgracia de haber sido pintada tan mal y tan groseramente, que ha perdido esa encantadora delicadeza proverbial del arte mahometano. [...] Cuán hermoso sería con sus perdidas filigranas de rojo, azul y oro, y el arco del *alqibla* o santuario que está en el centro del frente principal hoy manchado torpemente”⁷⁹⁶. Contreras habla negativamente de las intervenciones en el oratorio, por lo que, en un principio, deberíamos pensar que ni él ni nadie de su familia trabajarían en las mismas. Pero lo cierto es que el tipo de restauración es muy similar a las de carácter adornista llevadas a cabo por la familia, y aunque Rafael no estuviera directamente

relacionado, sí lo pudo estar su padre. De hecho, algunos autores creen que la restauración la llevó a cabo el propio Rafael⁷⁹⁷.

Sabemos además que los modelos que reflejan el oratorio fueron también los más tempranos, ya que además de ser objeto de las fotografías de Clifford entre 1858 y 1859, fueron también parte de la colección que Contreras donó al museo Victoria and Albert de Londres. Éstos fueron descritos como: “*architectural model in stucco of a horse-show arch of sundried brick in the Court of a Mosque. Palace of the Alhambra*”.

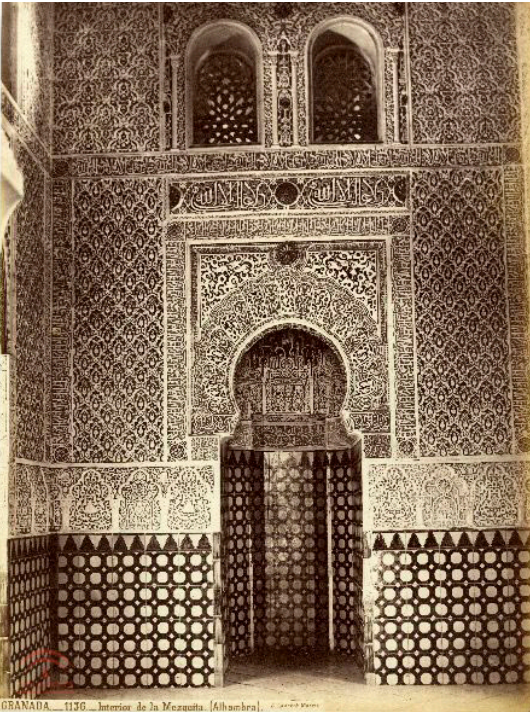


Fig. 134. Granada. 1136. Interior de la Mezquita (Alhambra) J. Laurent. Madrid. J. Laurent, 1871. Colección del Archivo de la Alhambra y Generalife, APAG/Colección Fotografías/ F-05192



Fig. 135. Imagen actual del *mihrab* del oratorio del Partal. Fotografía Asunción González Pérez.

Leopoldo Torres Balbás trabaja en este espacio en 1933, intentando despojarlo de las intervenciones del XIX: “El 25 de Junio se comenzó la obra en el oratorio del Partal y la casa inmediata de Bracamonte [...] quitándose los colores modernos del interior, encontrándose en este cuatro alacenas, dos a los lados del *mihrab* y otras dos en el muro

791 BENJAMIN, Roger; ESCORIZA, Emilio and KINDRED, Emma, “Tom Roberts and Friends at the Alhambra” in *Australian and New Zealand journal of Art*, vol. 15, nº 1, 2015, pp. 52–74, p. 62.

792 GALERA ANDREU, Pedro A, *La Alhambra vivida...Op.cit.*, p. 58.

793 BENJAMIN, Roger; ESCORIZA, Emilio; KINDRED, Emma, *Op.cit.*, p. 62.

794 Ver: PATRONATO DE LA ALHAMBRA Y GENERALIFE, *Proyecto integral de restauración del oratorio del Partal*, Granada, 2005.

795 GÓMEZ MORENO, Manuel, *Op.cit.*, p. 131.

796 CONTRERAS, Rafael, *Estudio descriptivo de los monumentos...Op.cit.*, p. 184.

797 Es el caso, entre otros de: ALMAGRO GORBEA, Antonio (ed.), *El legado de al-Ándalus...Op.cit.*, p. 304.

de entrada, que estaban tapadas por las decoraciones modernas de escayola de cuando la restauración del mediados del siglo XIX”, por eso no aparecen ni en las maquetas ni en las fotografías. Y prosigue “de las decoraciones del *mihrab* quitose todo lo moderno [...] quitose el zócalo de azulejos que había en la capilla y parte de las decoraciones modernas que había sobre él”⁷⁹⁸.

Lo cierto es que, independientemente de quién habitara el oratorio, e incluso de quién llevara a cabo su restauración, éste fue uno de los espacios más representados en las maquetas, especialmente en las de Rafael Contreras entre las que hemos contado más de 40 ejemplos⁷⁹⁹. Y es que este ámbito debió ser relevante para el propio Contreras. De hecho, entre 1861 y 1865 es precisamente el que se le solicita que dibuje para el proyecto de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de los *Monumentos Arquitectónicos de España* (Fig. 136). Rafael realiza dos dibujos de este oratorio: “La sección transversal del oratorio

798 TORRES BALBÁS, Leopoldo, *Diario de obras en la Alhambra: 1930-36 y Libro de obras y reparos de la Alhambra*, 1923-36.

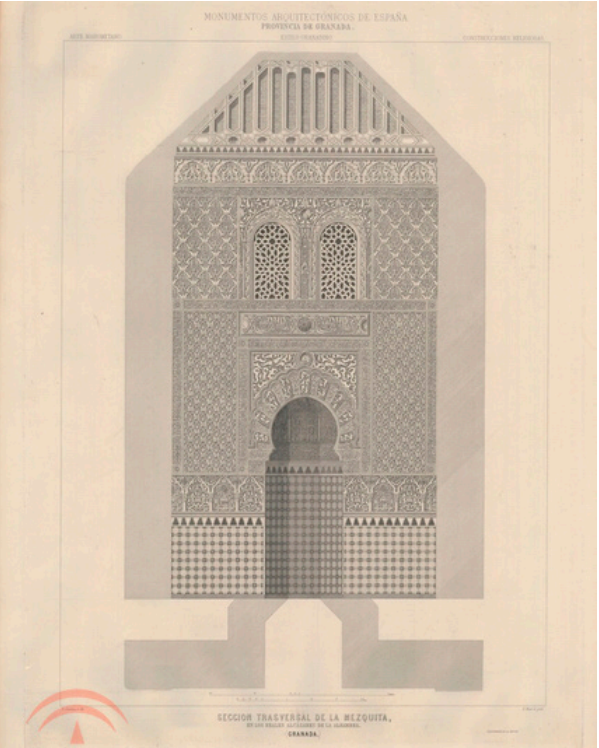


Fig. 136. Sección transversal de la Mezquita (oratorio del Partal). Dibujo Francisco Contreras en Monumentos Arquitectónicos de España, 1861-65. Colección del Archivo de la Alhambra y Generalife, nº inv. Grabados/0093.

799 No todos estos ejemplos están reproducidos en el catálogo debido a que sería repetitivo. Hemos reproducido los más relevantes o interesantes y los mejor conservados.



Fig. 137. Fachada del *Mihrab*, Rafael Contreras, mediados siglo XIX. Colección Privada, Londres. Catálogo nº 10.

del Partal” y “detalles del muro de la *qibla* del oratorio del Partal” (1861-65). Estos dibujos muestran el espacio tras las restauraciones, con las mismas decoraciones que se pueden ver en las fotografías de la época. Varios fueron los fotógrafos que decidieron retratar este lienzo que se hizo mundialmente famoso, entre ellos J. Laurent, que realizó una serie de vistas del oratorio hacia 1866 y más tarde en 1871, 1874 y 1883 fue también retratado por el mismo Abelardo Linares⁸⁰⁰ (Fig. 134).

La elección de este escenario para ser reproducido en las maquetas, y el hecho de que fuera tan popular, habla de la moda orientalista y el espíritu romántico, como hemos señalado. A falta de la mezquita mayor, la Alhambra contaba sólo con unos pequeños oratorios que recordaran al visitante el carácter religioso musulmán, intrínsecamente unido a un conjunto aparentemente sólo palaciego. El *mihrab* es uno de los elementos más característicos y definitorios de la

arquitectura islámica, y fue utilizado recurrentemente durante el romanticismo asociado a lo exótico y lo diferente. Este espacio, por lo tanto, quizás sustituía en el imaginario de los románticos, a esa mezquita mayor, destruida en tiempos de los Reyes Católicos. Los turistas del XIX, que en muchas ocasiones venían a Granada tras haber visitado Turquía, el Norte de África o Persia, debían llegar esperando poder visitar una mezquita como parte esencial del pasado musulmán de Granada. Creemos que Contreras era consciente de la carencia de este elemento tan característico y por lo tanto enfatizó la importancia de los pocos oratorios que se mantenían en pie en la Alhambra. Es por ello que una de las maquetas más populares fue la que mostraba diferentes versiones de un *mihrab*.

El taller de Contreras, realizó tres tipos de interpretaciones de esta fachada: Con doble o triple vano por encima del arco del nicho del *mihrab*; cerrado por una puerta, algo incorrecto, y la fachada con el nicho del *mihrab* abierto mostrando su forma poligonal. Para esta comparativa hemos seleccionado una de esas variantes del taller de Contreras, la

800 BENJAMIN, Roger; ESCORIZA, Emilio; KINDRED, Emma, *Op.cit.*, p. 63.



Fig. 138. Fachada del *Mihrab*, Diego Fernández Castro, finales siglo XIX. Colección Privada, Londres. Catálogo nº 84

que consideramos se acerca más al original (catálogo 10) (Fig. 137) , un ejemplo de Diego Fernández Castro (catálogo 94) (Fig. 138) , y un tercero que posiblemente pertenece al taller de Rus Acosta (catálogo 100) (Fig. 139).

Si comparamos todas estas imágenes, podemos comprobar cómo en el caso de la maqueta de Contreras, éste realizó una mezcla entre los dos oratorios. El elemento definitorio, que es el arco de herradura trasdosado por otro polilobulado, con falsas dovelas rematadas por una venera sobre la clave central y en las albanegas, está en este caso inspirado en el del oratorio del Mexuar, por ser éste más ancho que el del Partal. Además, las inscripciones que enmarcan el arco, también corresponden a las del oratorio del Mexuar: las franjas laterales y la superior en cúfico y dos inscripciones en cursiva en las impostas del arco. Así mismo la distancia entre las dos ventanas en la parte superior es más parecida a la disposición de las del oratorio del Mexuar. Los demás elementos se asemejan más a los del oratorio del Partal, ya que el del Mexuar contaba con muy poca decoración de ataurique en el siglo XIX (decoración que descubrió en parte Contreras, como ya hemos comentado) (Fig. 132). Hay dos elementos que son inventados, el zócalo, donde coloca una decoración extraída del techo de la bóveda de la Puerta del Vino, y el friso de mocárabes con el remate de un cuerpo de epigráfico y una banda de almenillas.

En cuanto a la pieza realizada por Diego Fernández Castro, aunque no reproduce la fachada completa, obviando el cuerpo superior con las ventanas, es una copia bastante



Fig. 139. Fachada del *Mihrab*, Rafael Rus Acosta, finales siglo XIX. Colección Privada, Londres. Catálogo nº 100.

fiel de las decoraciones del oratorio del Partal. Como se puede comprobar comparándolo con la imagen del siglo XIX (Fig. 134), este modelo sólo se diferencia del original en la decoración del zócalo de azulejos, que es diferente a la que hubo en el mismo siglo.

Por último, la maqueta que atribuimos a Rafael Rus Acosta, es una copia fiel, aunque más tosca y de peor calidad de ejecución, del oratorio del Partal, siguiendo claramente el modelo realizado por Rafael Contreras para los *Monumentos Árabes de España*. En este caso, Rus Acosta copia la fachada del *mihrab* al completo, con el cuerpo superior de dos ventanas, y la misma decoración en el zócalo de motivos circulares que tuvo en el siglo XIX, quizás la única diferencia es la falta de celosías en las ventanas, que también se puede deber a que la maqueta las haya perdido con el paso del tiempo. Recordemos que estos dos autores, copian fielmente, no el original nazarí, sino el espacio tal y como estaba a finales del siglo XIX, por lo que es una interesante fuente material de las restauraciones de este siglo. Contreras, aunque con una interpretación más libre, de carácter orientalista, donde mezcla motivos decorativos, también se basa en aquello que él podía ver. Las tres maquetas coinciden, por ejemplo, en que carecen de las dos columnas a los lados del nicho del *mihrab* que contemplamos hoy en día, y que no estaban en el siglo XIX, aunque sí debieron existir en época nazarí, como ya hemos señalado.

b) Palacio de los Leones

Resulta comprensible que este palacio fuera uno de los lugares más representados por las maquetas de Rafael Contreras, quien era totalmente consciente del gran atractivo que tenía este espacio para los viajeros y visitantes románticos. Además, en él se encuentran algunos de los ámbitos más bellos y copiados de la Alhambra, como la sala de Abencerrajes, el mirador de Lindaraja o la sala de Dos Hermanas. Fue precisamente este último el elegido por Contreras y sus hermanos para realizar la primera maqueta de la Alhambra en 1847⁸⁰¹ (catálogo 34), eligiendo el lugar más impresionante y complejo del conjunto para poder mostrar su maestría como artesanos. Además, el palacio de los Leones fue uno de los conjuntos más intervenidos por el taller de Rafael Contreras durante las restauraciones, ya que trabajaron en la reposición de decoraciones de todas sus estancias, así como en la famosa transformación del templete oriental del patio de los Leones que también fue protagonista de una maqueta. Así que, por ser uno de los lugares más destacados, más trabajados y por lo tanto más conocidos del taller, el palacio de los Leones es el que más veces se ha representado en las maquetas. Encontramos modelos de espacios bien conocidos como los muros del mirador de Lindaraja, el interior de la sala de Dos Hermanas, el templete oriental del patio de los Leones, la sala de Abencerrajes y la sala de los Reyes; pero también encontramos representaciones de escenarios menos conocidos, como el mirador alto de la sala de Dos Hermanas, del que se escogieron los vanos del mirador, y el triple arco de entrada al espacio.

Los otros talleres también tomaron como modelo el palacio de los Leones, en especial del mirador de Lindaraja y los característicos arcos de mocárabes, que analizaremos en esta comparativa.

- Mirador de Lindaraja

Es uno de los rincones más románticos de la Alhambra. Efigiado en infinitas ocasiones en todos los estilos y soportes, constituía el culmen de la imagen romántica de los palacios nazaríes, ya que se relacionaba con la leyenda que situaba en este lugar el mirador desde donde contemplaba el paisaje la favorita del Sultán. Este mirador de Daraxa, literalmente “el ojo de la casa de Aisha” está presente en varias maquetas de los diferentes talleres.

Rafael Contreras y su taller intervinieron en el mirador en 1853-1854, fortificando los muros exteriores para contener su ruina, restaurando la techumbre, reparando la armadura decorativa y restaurando la parte baja abovedada⁸⁰² (Fig. 146). Esta dudosa restauración

801 Realizamos un estudio exhaustivo de esta maqueta en el catálogo.

802 AHA Legajo 345, Legajo 346, s/f.

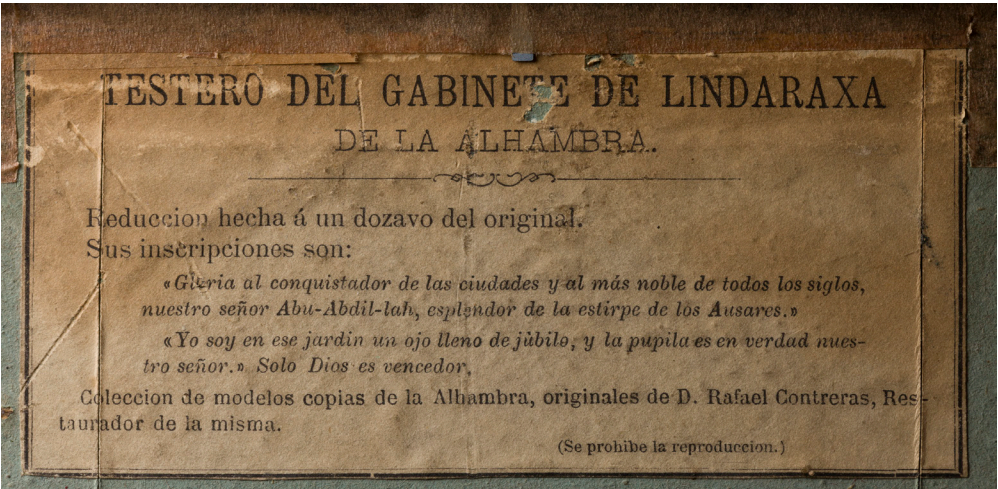


Fig. 140. Etiqueta en el reverso de una maqueta del mirador de Lindaraja. Rafael Contreras. Colección privada, Londres. Catálogo nº 19.

no fue representada en ninguna de sus maquetas, que, por el contrario, muestran sólo fachadas murales del mismo⁸⁰³. Y curiosamente el propio Rafael afirma que “podemos asegurar que la decoración de este sitio no ha sido jamás modificada”⁸⁰⁴, y trabajaron solo en reponer algunas decoraciones de palmetas inmediatamente por debajo de la cubierta.

Las etiquetas que se han conservado detrás de algunas de las maquetas de este taller muestran cómo intenta describir las inscripciones que se incluyen en este modelo (Fig. 140), que coinciden con las que él mismo describe en su libro, donde también menciona el nombre de quien le ha ayudado a traducirlas: “nuestro ilustrado amigo el Sr. Comandari, persona nacida en Damasco y conocedora de la lengua clásica”⁸⁰⁵.

En las maquetas del taller de Rafael Contreras se tiende a representar con bastante fidelidad el original. Es curioso que la mayoría de obras que conservamos de este taller muestran uno de los muros laterales del mirador. No hemos encontrado ninguna pieza con ajimez siguiendo el original de la ventana doble central. En los modelos del taller de Contreras (catálogo 16 a la 22) se realiza una mezcla entre las ventanas izquierda y derecha de un solo vano. Es difícil comprender por qué Contreras se inclinaría hacia esta elección, siendo la ventana central la más famosa y característica del espacio, pero lo más posible es que simplemente no hayamos conservado ninguna ya que, en la lista de modelos enviados

803 FERNÁNDEZ PUERTAS, Antonio, “Mirador de la Qubba Mayor (Lindaraja). Armadura Apeinazada de cintas con vidrios de colores” en *Archivo Español del Arte*, 82, Nº 328, octubre –Diciembre 2009, pp. 327-354.

804 CONTRERAS, Rafael, *Estudio descriptivo de los monumentos...Op. Cit.* p. 270.

805 *Ibidem*, p. 272.



Fig. 141. Maqueta del mirador de Lindaraja. Rafael Contreras, mediados siglo XIX. Colección privada, Londres. Catálogo nº 19.

al South Kensington, se recogen dos maquetas “*of an arched window in the Court of Lindaraja*”⁸⁰⁶, que representaría el ajimez central.

Algunas de ellas tienen una etiqueta en el reverso que define el espacio como “Testero del gabinete de Lindaraja” (catálogo 19) (Fig. 141), y reproduce en esta misma etiqueta dos inscripciones. La primera: “Gloria al conquistador de ciudades y al más noble de todos los siglos, nuestro Señor Abu-Abdil-lah, esplendor de la estirpe de los Ansares”. Esta inscripción se encuentra en la base del tímpano del arco de mocárabes sobre la ventana izquierda, y Puerta Vilchez la ha traducido recientemente como “Gloria para el conquistador de las ciudades y quien a los siglos ennoblece, nuestro señor Abu Ábd Allah, orgullo de los Banu l-Ansar”⁸⁰⁷. Y en cuanto a la segunda inscripción, Contreras la traduce como “Yo soy ese jardín un ojo lleno de júbilo, y la pupila es en verdad nuestro señor”. Este verso está sacado del poema que hay alrededor de las ventanas del mirador, que Puerta Vilchez considera

806 *Inventory of Art objects acquired in the year 1865*, South Kensington Museum, London, 1868, p. 2

807 PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel, *Leer la Alhambra. Guía visual del Monumentos a través de sus inscripciones*, Granada, 2010, p. 234.

cabecera del eje poético del Jardín Feliz. Estos versos van en cartelas rectangulares con los laterales curvos, en letra cursiva. Este es el verso número tres, que se encuentra en la parte superior del arco de la ventana derecha, y Puerta Vilchez lo traduce del siguiente modo: “Yo soy ese jardín el ojo fresco, cuya pupila es, justamente, el señor”⁸⁰⁸.

El resto de decoración imita perfectamente uno de los muros laterales: El zócalo de azulejos con dos profundidades representadas por dos motivos geométricos diferentes. Si nos fijamos en las imágenes del siglo XIX y la del espacio en la actualidad, el zócalo en las esquinas está representado por estrellas de ocho puntas; en el muro central encontramos este mismo motivo, pero en un tamaño más reducido. Sin embargo, en los muros laterales se observa un motivo geométrico diferente, que es como el que encontramos en esta maqueta. Las inscripciones que recorren el arco ficticio de medio punto y lobulado por



Fig. 142. “Ayola. Fot. Mirador Lindaraja. Granada” José García Ayola 1863-1900. Colección del Archivo de la Alhambra y Generalife, número de inventario APAG/Colección Fotografías/ F-05319

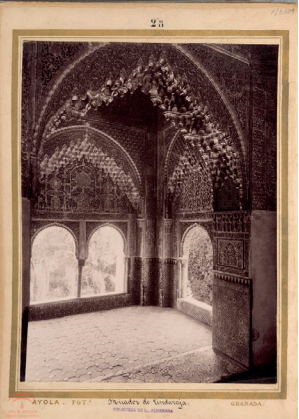


Fig. 143. “Ayola. Fot. Mirador Lindaraja. Granada” José García Ayola 1863-1900. Colección del Archivo de la Alhambra y Generalife, número de inventario APAG/Colección Fotografías/ F-05309

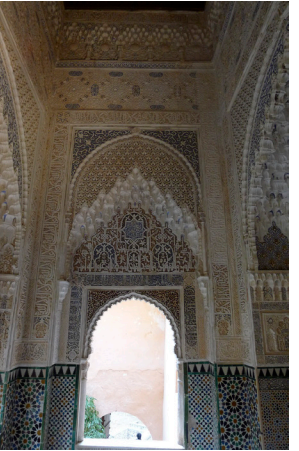


Fig. 144. Las tres ventanas del mirador de Lindaraja en la actualidad. Fotografías Asunción González Pérez

808 *Ibidem*, p. 231.

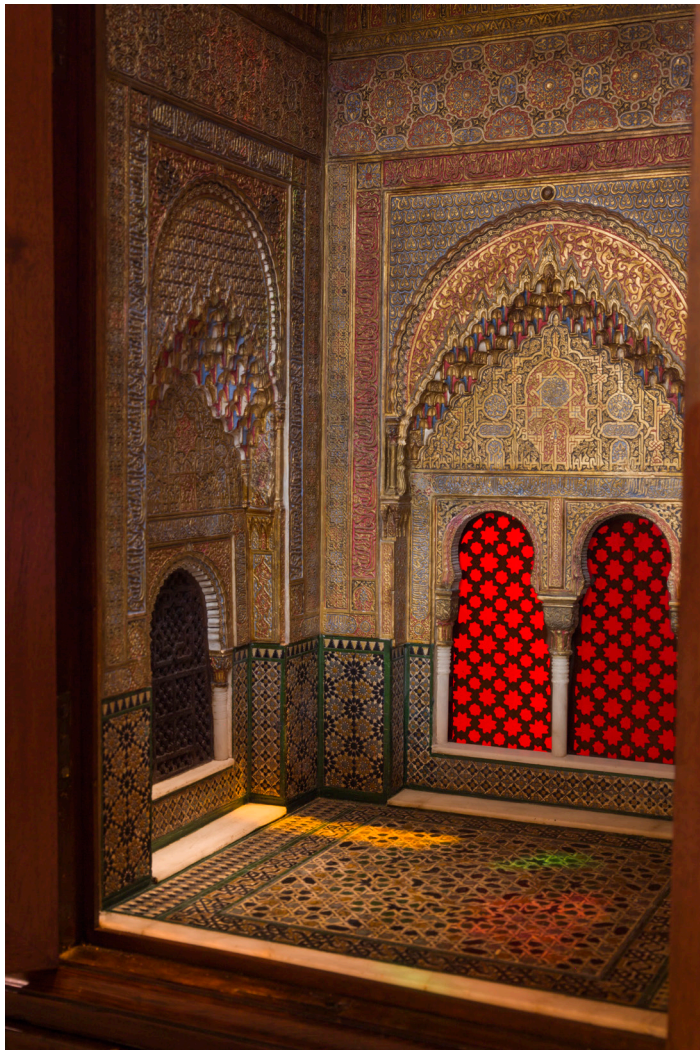


Fig. 145. Maqueta del Mirador de Lindaraja. Diego Fernández Castro. Finales del siglo XIX. Colección Privada, Londres. Catálogo nº 104.

encima del falso arco de mocárabes, reproducen el himno nazarí, “solo Dios es vencedor”, como en los muros laterales. Y por encima de esta inscripción, un panel decorativo con ornamentación geométrica y vegetal que se extiende por las cuatro paredes del mirador. La decoración del tímpano, que es una compleja trama epigrafico-lineal, cubierta de ataurique, copia la decoración del tímpano de la ventana izquierda, con una estrella de ocho puntas central formada por cuadrados superpuestos y dos cartelas rectangulares con los laterales redondeados, con una inscripción en el centro.

Por lo tanto, esta maqueta de Contreras, como muchas de las otras que presentamos en el catálogo, se inspira en uno de los muros laterales del mirador, pero eligiendo indistintamente la decoración epigráfica de otras partes del mirador. Aun así, es uno de los

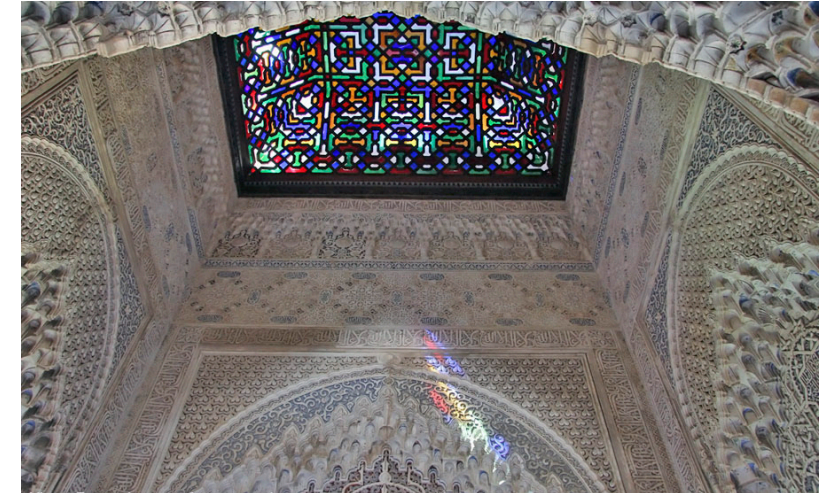


Fig. 146. Linterna del Mirador de Lindaraja en la actualidad. Fotografía Asunción González Pérez

modelos del taller de Rafael Contreras que reproduce más fielmente el original, siempre permitiéndose ciertas libertades de interpretación, sobre todo en el color, que no imita el que se conservaba en el siglo XIX, sino que es una interpretación personal del que, según él, debía lucir en época nazarí.

Si comparamos las imágenes del siglo XIX de García Ayola, y las imágenes actuales, vemos cómo el mirador no ha cambiado mucho, y así lo reflejan las maquetas. El elemento que más cambió en el siglo XIX fue la cubierta, que no está recogida en las reproducciones a escala de Contreras.

En cambio, si analizamos la impresionante maqueta de este espacio en tres dimensiones que realiza Diego Fernández Castro (catálogo 104) (Fig. 145), vemos cómo este autor recoge el mirador completo, con su cubierta y el suelo. Hay muy pocas licencias artísticas, y el modelo es muy similar al original. Quizás la única diferencia se encuentra en el zócalo de la parte central, donde no recoge el dibujo de estrellas de ocho puntas que había en el original, y en



Fig. 147. Maqueta de Enrique Linares del mirador de Lindaraja. Colección privada, Londres. Catálogo nº 105.

el suelo, que por aquel entonces eran simples baldosas de barro, aunque Fernández Castro decide decorarlo con un complicado lenguaje geométrico más parecido a los zócalos de azulejos de Dos Hermanas, o el salón de Embajadores, e incluso más parecido al suelo de la sala de Camas. La otra principal diferencia es la solución de la linterna con la techumbre de cristales, que no es como la original. Por lo demás, este modelo es una fiel copia del espacio, siempre con la diferencia del color, que sigue la estela del utilizado por Contreras.

Por último, el modelo firmado por Linares (catálogo 105), aunque sin color en la decoración de yeserías, es también una fiel copia del muro central del mirador de Lindaraja (Fig. 147).

Por lo tanto, nos encontramos con un espacio, que por lo general fue copiado siguiendo el original. Quizás el hecho de que su estado de conservación fuera bueno, que se tratara de uno de los lugares más reconocidos por los visitantes, o simplemente su gran belleza, hicieron que los artesanos no quisieran mezclar elementos decorativos y se limitaran a copiar su perfección y elegancia tal y como era en el original.

- Ventana del mirador alto de la sala de Dos Hermanas.

Si hemos visto cómo la representación del mirador de Lindaraja era necesaria y respondía a la gran fama de este espacio en el siglo XIX, hay otros ámbitos que quizás no tengan una razón tan evidente para ser modelo de representación. Por ejemplo, es curiosa la elección del mirador alto de la sala de Dos Hermanas (Fig. 148). De este mirador, se han escogido los tres vanos que dan al patio de los Leones y la triple arquería de entrada en el lado sur del mismo, con las cuatro ventanas en la parte superior rematadas por la cornisa de mocárabes. No se incluye la armadura ataujerada de su cubierta. De él conservamos menos ejemplos y sobre todo del taller de Contreras.

Este no es uno de los lugares principales del palacio, ni uno de los mejor conservados, estando en la actualidad casi por completo al desnudo sus muros, ya que ha perdido gran parte de la decoración. Es posible que su elección se debiera a que representa muy bien la típica composición que se repite tan a menudo en la Alhambra, de muros compuestos por arquerías y coronados por ventanillas con celosías. Este espacio fue restaurado por el taller de Contreras en 1858, cuando llevaron a cabo una intensa restitución de elementos decorativos, en especial el zócalo de alicatados que se incorpora a imitación de los de la sala de Dos Hermanas y que después serían retirados en el siglo XX como se puede ver en las fotografías actuales⁸⁰⁹. ¿Sería quizás un lugar visitado por los primeros viajeros del XIX para tener una mejor vista del patio? Es una opción, pero quizás encontremos una

809 SERRANO ESPINOSA, Francisco Javier, *Arquitectura y restauración Arquitectónica...Op. cit.* p. 45.



Fig. 148. Mirador alto de Lindaraja en la actualidad. Fotografía Asunción González Pérez.

explicación en los escritos de Contreras, que define este espacio diciendo: “En los dos miradores sobre las puertas de las dos salas de Abencerrajes y Dos Hermanas, había menudas celosías cubriendo los tres arcos del *mikkah* o balcón, donde se asomaban las mujeres del harem, que habitaban pequeños cuartos distribuidos detrás de esa galería alta de ventanillas redondas y enfiladas que hemos hecho abrir recientemente”⁸¹⁰. Rafael Contreras le otorga a este espacio una utilidad teñida de simbolismo romántico y orientalista, que tanto atraía a los visitantes, y con este discurso, seguro que pudo ser una de las maquetas y uno de los ambientes más populares.

A este respecto, debemos señalar otra curiosa circunstancia, y es que la totalidad de fotografías del siglo XIX que retratan este espacio, no lo hacen del mirador original, sino de una maqueta del taller de Contreras, podemos ver en el ejemplo de Jean Laurent (Fig. 149), donde se aprecia la firma de Contreras en la jamba del arco. Esto se puede deber a que la entrada al mirador estuviera restringida entonces, como lo está ahora para el visitante. Por lo tanto, serían estas maquetas, algunas de ellas realizadas por Rafael Contreras y su taller, las únicas fuentes materiales del estado de este ámbito en el siglo XIX, y quizás las únicas representaciones que podía ver quien se acercaba a la Alhambra.

Muy similar a la imagen de Laurent firmada por Rafael Contreras es la maqueta (catálogo 26) (Fig. 150). En ella podemos ver el gran parecido con el original tal y como se conserva hoy en día, salvando la colocación del zócalo de azulejos que hoy no existe y

810 CONTRERAS, Rafael, *Estudio descriptivo de los monumentos...Op.cit.*, p.241

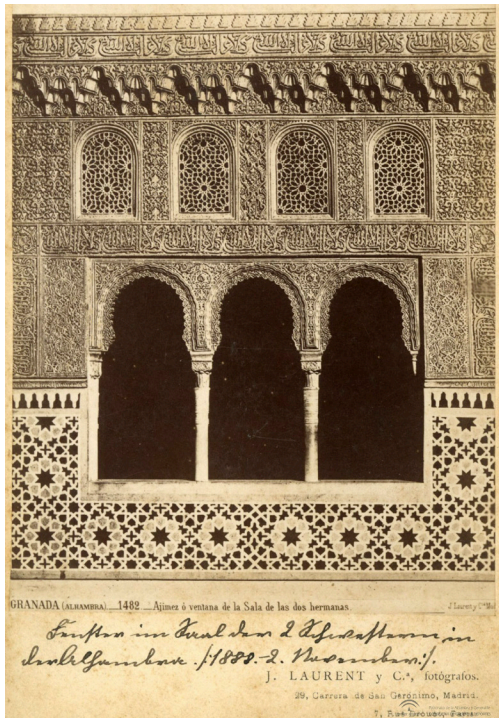


Fig. 149. “Granada (Alhambra). 1482. Ajimez o ventana de la sala de Dos Hermanas. J. Laurent y Cia. Madrid”. Jean Laurent, 2 Noviembre 1888. Colección del Archivo de la Alhambra y Generalife, número de inventario APAG/Colección Fotografías/ F-13491



Fig. 150. Maqueta del mirador alto de Lindaraja. Rafael Contreras. Colección privada, Londres. Catálogo nº 26.

la utilización del color. Pero es interesante observar cómo la mayoría de inscripciones se corresponden con las originales, como la banda que enmarca la arquería central en los laterales de la maqueta y la parte superior de los arcos, que es la repetición del himno nazarí “No hay vencedor sino Dios”⁸¹¹. Los dos paneles que flanquean la ventana del mirador tienen una trama de ataurique con caligrafía en cartelas y medallones con bendiciones, como en el original, aunque al ser de tamaño tan reducido casi ni se aprecian. Así mismo este modelo imita las celosías de las ventanas superiores y la inscripción que en el original es un arco de madera con el himno nazarí aquí se representa en yeso, en cartelas rectangulares. Así pues, la única diferencia con el original hoy en día es el cuerpo inferior del zócalo de azulejos, que seguramente fue muy parecido al que colocó el taller de vaciados en las restauraciones llevadas a cabo a finales de la década de 1850, y que, como hemos señalado, hoy no se conserva.

811 PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel, *Op.cit.*, p. 238



Fig. 151. Maqueta del mirador alto de Lindaraja. Francisco Contreras. Colección Casa de los Tiros, cedido desde el museo de la Alhambra y Generalife, número de inventario R6595. Catálogo nº 24.

Otras maquetas también realizadas por los Contreras muestran otros tipos de decoraciones en el zócalo, como el ejemplo que se encuentra depositado en el museo Casa de los Tiros de Granada (catálogo 24), creada por Francisco para el Museo Arqueológico Nacional de Madrid⁸¹² (Fig. 151).

No ha llegado hasta nosotros ninguna maqueta de Diego Fernández Castro de este mismo espacio, pero sabemos que sí fue representado por su taller, ya que en el catálogo que conservamos es la nº 11: “Mirador en el piso alto, Sala de Dos Hermanas, con tres arcos, dos columnas y tres ventanas”. Tuvo una segunda versión de esta maqueta, que fue la 11bis: “con la cornisa puesta”⁸¹³. Sí disponemos, por el contrario, de un ejemplo de Rafael Rus Acosta (catálogo 109) donde podemos comprobar cómo sigue el modelo realizado por Contreras, a tamaño más reducido, obviando los paneles decorativos que flanquean la ventana en los laterales, y colocando un zócalo con diferente decoración. Así mismo, se aprecia cómo la calidad de ejecución y la utilización de los colores la alejan mucho del virtuosismo del taller de Contreras (Fig. 152).

812 Para información concreta sobre esta maqueta y su procedencia ver catálogo.

813 Apéndice 1, AHA, Separatas 66 17. Catálogo Fernández Castro, s/f.



Fig. 152. Maqueta del mirador alto de Lindaraja. Rafael Rus Acosta. Colección privada, Londres. Catálogo nº 113.

Encontramos en estos modelos, una clara copia del objeto original, con ciertas libertades interpretativas como en otros modelos, incluyendo diferentes decoraciones para el zócalo, o cambiando motivos decorativos. Pero el hecho de que las maquetas realizadas por Contreras para este espacio hayan sido fotografiadas en la época, quiere decir que se consideraban suficientemente reales como para representar el original.

- Arcos de mocárabes de la sala de la Justicia o de los Reyes.

Dentro del palacio de los leones, se escogen como protagonistas de las maquetas elementos estructurales y decorativos muy representativos de la arquitectura nazarí, como los múltiples y diversos arcos que se encuentran rodeando el patio y a la entrada de las estancias.

En el catálogo que acompaña a esta investigación se incluyen cuatro maquetas que representan arcos de mocárabes. Tres de ellas se pueden atribuir claramente al taller de Rafael Contreras (catálogo 36, 37 y 38) y una cuarta (catálogo 39), aunque similar a las anteriores,

carece de la calidad técnica y es estéticamente diferente a las anteriores. Por otro lado, esta última tiene un marco de terciopelo, que se suele relacionar con las maquetas vendidas por Enrique Linares y además no está firmada. Por ello es de difícil atribución, aunque es posible que, efectivamente, pueda relacionarse con el negocio de este artesano. Sólo esta última maqueta tiene dobles columnas en los laterales, lo que la acerca a las arcadas en los extremos de los lados largos del patio, o con uno de los frentes de los templete. Las otras llevan un zócalo de azulejos en ambos laterales, por lo que creemos que se representa en ellas la entrada a la sala de la Justicia (hoy en día conocida como sala de los Reyes), desde el pórtico del patio de los Leones, que, en efecto, conserva zócalos de azulejos en los laterales, restaurados de hecho por Rafael Contreras y su taller⁸¹⁴. Contreras intervino también, tanto en las arcadas laterales, como en los de los templete, sobre todo para reconstruir parte de la decoración de *sebka* que se había perdido, y para afianzar los mocárabes.

Por tanto, en nuestra opinión las tres maquetas (Figs. 153, 154 y 155) del taller de Rafael Contreras están representando la entrada a la sala de la Justicia desde el patio de los Leones, ya que el zócalo de azulejos es exactamente igual al que se puede ver en las fotografías del siglo XIX. Se trata de la misma estructura de arcos apuntados de mocárabes sobre dos columnas exentas centrales y dos semi-columnas en los laterales, como



Fig. 153. Maqueta del vano de entrada a la sala de los Reyes. Colección privada, Londres. Catálogo nº 37.

814 AHA Legajo 222, y ORIHUELA UZAL, Antonio, *Op.cit.*, p. 127.



Fig. 154. Maqueta del vano de entrada a la sala de los Reyes. Colección privada, Londres. Catálogo nº 38.



Fig. 155. Maqueta del vano de entrada a la sala de los Reyes. Colección Bristol Museum s/inv. Catálogo nº 36.



Fig. 156. Maqueta del vano de entrada a la sala de los Reyes. Colección privada, Londres. Catálogo nº 39.

en el original, además muestra la misma decoración de *sebka* por encima de los arcos, las mismas bandas con el lema nazarí enmarcándolos y un cuerpo superior con un campo de estrellas de ocho puntas. Como vemos, estos modelos también han sido representados con bastante fidelidad al original.

Más diferente es la número 39 (Fig. 156). Además de contar con dobles columnas laterales, incluye una banda de decoración de piñas por encima de las inscripciones con el lema nazarí y un segundo cuerpo en los laterales, sobre la doble columna, con decoración de *sebka* tupida como en el frente de los temples.

Aunque no hemos conservado ningún ejemplar, el taller de Diego Fernández Castro también tuvo este modelo de maqueta, siendo el número 78 en su catálogo “puerta de la sala de la Justicia”.

En el siglo XIX ésta fue una de las salas más intervenidas. Las campañas de Juan Parejo anteriores a la llegada de Rafael Contreras, se centraron en varios arcos de mocárabes de la sala, así como en las bóvedas igualmente de mocárabes de las salas laterales⁸¹⁵. Rafael Contreras y su taller, actuaron en esta sala en varias ocasiones entre 1857 y 1859 principalmente. Uno de los cambios más significativos fue el que afectó a la cubierta, para convertirla en tres techumbres independientes, creando así la división de la sala en tres

815 BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, “La Alhambra y los difíciles...” *Op.cit.*, p.137, y AGP 12011-40.



Fig. 157. Alhambra Cour des Lions. Grenade, Anónimo. s/f. Colección del Archivo de la Alhambra y Generalife, número de inventario APAG/ Colección Fotografías/ F-13351.

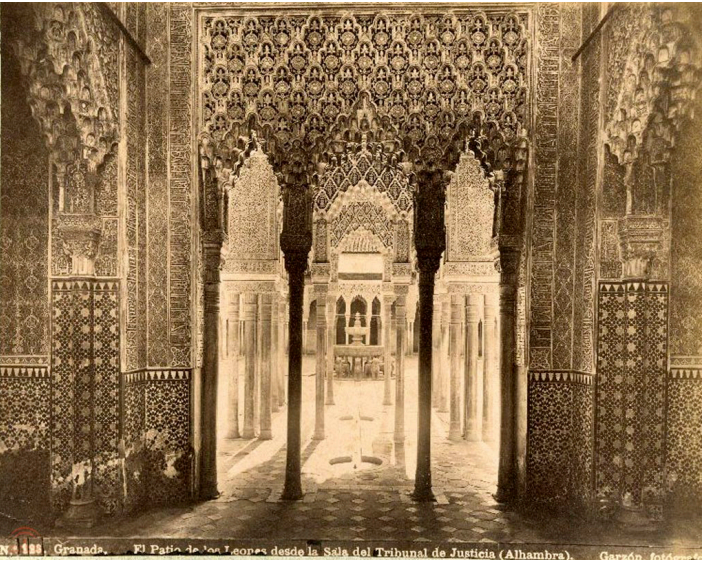


Fig. 158. nº 123. Granada. El patio de los Leones desde la sala del Tribunal de Justicia (Alhambra). Garzón fotógrafo. S.f. Colección del Archivo de la Alhambra y Generalife, número de inventario APAG/ Colección Fotografías/ F-13748

pabellones⁸¹⁶. La sala había llegado hasta el siglo XIX sin la mayoría de sus zócalos cerámicos, conservándose únicamente algunos en los muros NO y NE, incluyendo los de una de las columnas adosadas, que le sirvieron como ejemplo al formador Ramón González para reproducir en toda la sala su diseño geométrico⁸¹⁷. La solución que utilizaron para esta intervención, fue la famosa técnica de reintegración de paramentos a partir de yeso coloreado, que ya hemos comentado en páginas anteriores y que solucionaba la falta de azulejos y de mano de obra experimentada en trabajarlos⁸¹⁸.

Las intervenciones llegan incluso hasta 1890, una vez fallecido Rafael, ya que nos consta que en una de las restauraciones de la decoración de *sebka* de estos arcos representados en la maqueta, se encontró en 1890 una zapatilla de un niño entre la decoración, como deja patente la inscripción o graffiti dejado por el artesano que llevó a cabo esta intervención: “En este arranque fue encontrada una zapatilla de un niño moro...de... (ilegible) Restaurar los calados siendo maestro don Antonio Aragón Rojas, 1890”⁸¹⁹.

816 AHA Legajo 209-4, 1857 y Legajo 163-15, 1856-57 s/f.

817 AHA Legajo 226-4 s/f.

818 ORIHUELA UZAL, Antonio, *Op.cit.*, p. 129.

819 RUBIO DOMENE, Ramón, “Técnicas de trabajo con moldes en la yestería nazarí, y su posterior evolución” en *Actas del I Congreso Internacional Red Europea de Museos de Arte Islámico*, Granada, 2010, pp. 453-468.

- Sala de Abencerrajes

Aunque de ella conservamos menos ejemplos de maquetas, esta sala fue también intensamente restaurada en época de los Contreras, sobre todo bajo la dirección de Francisco Contreras Osorio, mientras Rafael estaba en Madrid. Hemos documentado que artesanos como Ramón González o Miguel Marín trabajaron reponiendo decoraciones⁸²⁰, por lo que intuimos que el conocimiento del repertorio ornamental de este espacio era muy elevado en el taller. Ya con Rafael Contreras de vuelta en la Alhambra, se llevaron a cabo dos importantes intervenciones. Por un lado, se repusieron las puertas que el gobernador Juan Parejo había mandado trasladar al pórtico sur de Comares en 1837⁸²¹. Contreras las rescató



Fig. 159. Granada. 121. Interior de la Sala de Abencerrajes (Alhambra). Camino (Es Propiedad), s/f. Colección del Archivo de la Alhambra y Generalife, número de inventario APAG/Colección Fotografías/ F-05605.

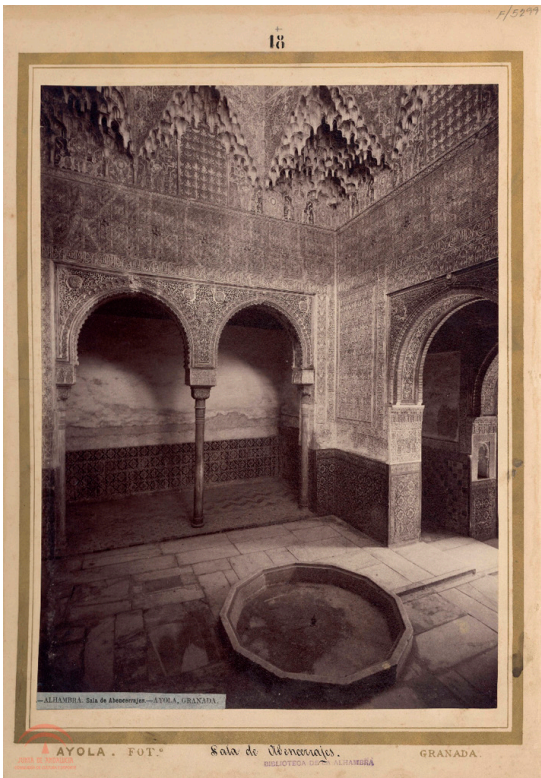


Fig. 160. Ayola. Fot°. Sala Abencerrajes. Granada, José García Ayola, 1863-1900. Colección del Archivo de la Alhambra y Generalife, número de inventario APAG/Colección Fotografías/ F-05299.

820 AHA, Caja 21, 1850 y Legajo 295-1-2-3, 1849.1851., s/f.

821 Para lo cual había mandado que se cortaran en cuatro piezas ya que no cabían por la puerta del palacio de los Leones. AGP Legajo 12011/ 32 s/f.

del almacén, donde se habían trasladado poco después de ser colocadas en Comares, y las devolvió a la entrada de la sala de Abencerrajes en 1856. Además retomó el trabajo de reposición de yeserías en 1857, con el fin de completar las decoraciones de la sala⁸²².

Como decimos, son muy pocas las maquetas que conservamos de este espacio. Conocemos dos modelos de uno de los frentes laterales de la sala. Uno se encontraba en los Musées Royaux d'Art et d'Histoire en Bruselas (Fig. 161), pero hoy se desconoce su paradero y de él poseemos únicamente una fotografía, y otro en el Museo de la Academia de Bellas artes de San Petersburgo (Fig. 162). Un tercer modelo representa una de las alcobas laterales (catálogo 40), que hemos relacionado con el taller de Rafael Contreras, por su tamaño y la cantidad de detalles, pero es una de las maquetas que más problemas de atribución nos ha planteado ya que la técnica y los colores utilizados la acercan más a aquellas que se venderían en los establecimientos de Linares o Rus Acosta. De todas maneras, es un buen ejemplo para comparar las maquetas de este espacio con el ámbito original.

Esta última maqueta (catálogo 41) solo muestra una de las alcobas de la sala formada por dos arcos de medio punto peraltados y festoneados, sobre columnas (Fig. 163). En relación con el original, esta maqueta prescinde de las bandas laterales con ocho escudos nazaríes con banda y lema. Además, en ella figura un zócalo de azulejos con motivos típicos de la Alhambra que no es el mismo que existe hoy en día, ni tampoco el que tuvo en el siglo XIX, pues entonces había un zócalo de azulejos realizado por Antonio Tejada con traza renacentista, colocados en el siglo XVI⁸²³. Es comprensible que en las maquetas

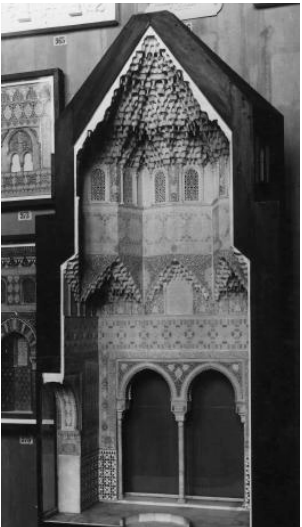


Fig. 161. Maqueta de la fachada lateral de la sala de Abencerrajes. Colección Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruselas. N° inv. 1552. Catálogo n° 40.

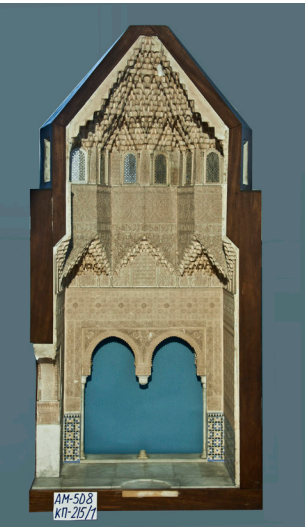


Fig. 162. Maqueta de la fachada lateral de la sala de Abencerrajes. Colección Del Museo de la Academia de Bellas Artes de San Petesburgo. N° inv. 215 1 AM

822 AHA Legajo 209-4, 1857, s/f y 163-15, 1856-57, s/f.

823 PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel, *Op.cit.*, p. 178.



Fig. 163. Maqueta del vano de un lateral de la sala de Abencerrajes. Colección privada, Londres. Catálogo nº 41.



Fig. 164. Vano de uno de los laterales de la sala de Abencerrajes en la actualidad. Fotografía Asunción González Pérez.

conservadas que representan esta sala, se omitan estos azulejos renacentistas y se sustituyan por otros de estética nazarí que le daban un aspecto más real al conjunto. El color es lo que más la aleja de la realidad, por su tosquedad en la ejecución y sobre todo por la utilización del verde en los capiteles. La maqueta tiene una importante rotura en su parte superior que fue restaurada en algún momento, nosotros creemos que en esta restauración se pudo retocar también el color, ya que no concuerdan con los colores utilizados en la época.

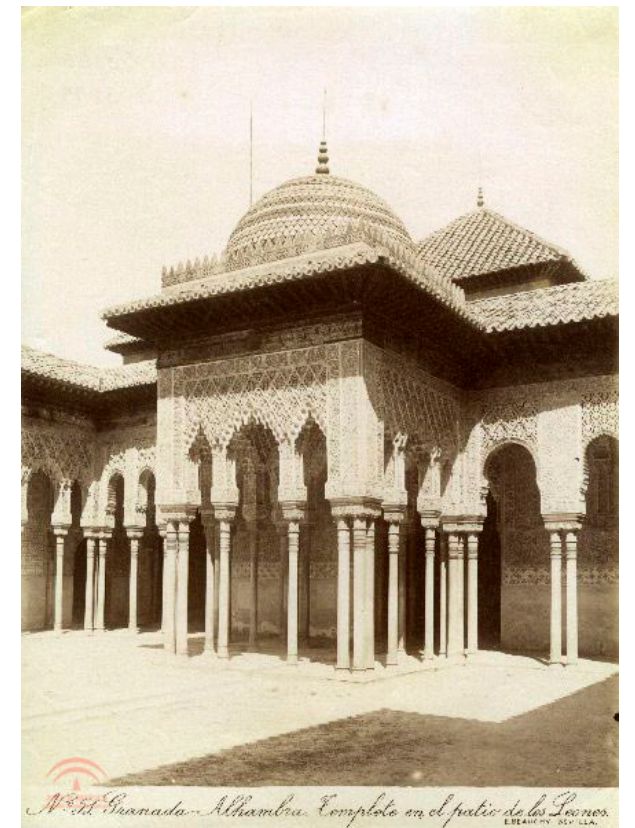
Volviendo a las dos primeras, de la pieza de Bruselas solo tenemos una fotografía en blanco y negro, y por lo tanto desconocemos si estuvo coloreada. No obstante, consideramos que debía ser exactamente igual a la conservada en San Petersburgo y podemos guiarnos por esta última que sí se presenta un buen estado, aunque haya perdido la columna central. Al observar detenidamente esta maqueta, y compararla con las fotografías del siglo XIX (Figs. 159 y 160), podemos decir que, salvo la inclusión de un zócalo de azulejos con motivos nazaríes, el resto de la maqueta es una copia fiel del original. El taller de Rafael Contreras realiza en ella un magnífico trabajo lo cual no debió ser difícil ya que fueron seguramente los mismos artesanos, los que elaboraron todos los vaciados para recomponer la sala, quitando añadidos posteriores y recomponiendo el corpus decorativo. Por lo tanto, más que una copia del espacio nazarí, esta maqueta, como muchas otras de Contreras, y de otros artesanos, son copia fiel de la realidad del espacio en el siglo XIX tras las restauraciones del taller .

- Templete oriental del Palacio de los Leones

Recordemos que es quizás el trabajo más simbólico del tipo de restauraciones llevadas a cabo por Contreras, quien decidió cambiar la techumbre a cuatro aguas por una cúpula, según él ‘siguiendo el estilo oriental que debió tener originariamente’. Esta restauración se llevó a cabo en 1859 según la propuesta que había desarrollado con anterioridad el arquitecto Juan Pugnaire, quien lo justificó, como hemos apuntado, por el avanzado estado de abandono y ruina de la cubierta, y quien además creía que la cúpula semiesférica sería la forma que habría tenido originalmente. Pugnaire creyó que se le debía dar a la cubierta la “forma elipsoidal, como los cupulinos de madera de su interior, ya que esta fue su primitiva forma”⁸²⁴.

Esta es la intervención que mejor define las restauraciones adornistas de Rafael Contreras. La colocación de una cúpula semiesférica cubriendo la excepcional armadura ataurjada de diseño geométrico resuelto con estrellas de ocho y de once, que aparece en uno

Fig 165. “Nº 51. Granada. Alhambra. Templete en el Patio de los Leones. E. Beauchy Sevilla” Emilio Beauchy Cano, s/f. Colección del Archivo de la Alhambra y Generalife, número de inventario APAG/ Colección Fotografías/ F-13078.



824 VALLADAR, Francisco de Paula, “La Alhambra hace más...” Op.cit., p. 316.

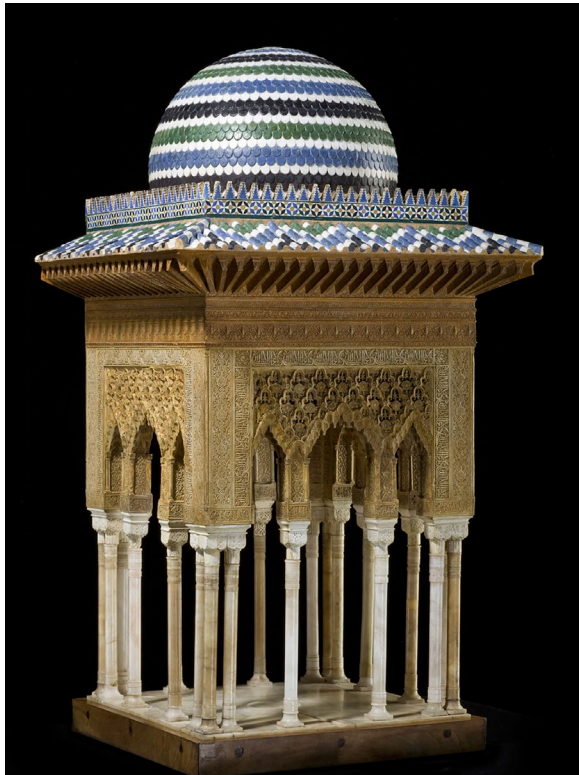


Fig. 166. Maqueta del templete oriental. Rafael Contreras. Colección ETSAM. N° inv. 410269. Catálogo n° 43.



Fig. 167. Maqueta del templete oriental. Rafael Contreras. ©V&A, n° inv. 927:1, 2-1900. Catálogo n° 45.

de los modelos en el exterior ⁸²⁵, es sin duda el paradigma más distintivo de sus trabajos como restaurador. Para el análisis comparativo que venimos planteando, no nos interesa tanto la solución estructural de la cubierta, como la decorativa, pues Contreras colocó sobre la cúpula una serie de tejas vidriadas en forma de escamas, coloreadas en blanco, negro, azul y verde. Para la unión entre la cúpula de escamas imbricada y la parte superior del templete, en el exterior, optó por una estrecha cornisa rematada por un cuerpo almenado, todo ello realizado entre mayo de 1858 y diciembre de 1859⁸²⁶. Esta será la solución que veremos en las maquetas, y es también el principal interés de conservarlas, ya que nos ayudan a hacernos una idea más precisa de cómo fue la restauración de Contreras, antes

825 Según López Pertíñez: “el diseño geométrico de esta bóveda está resuelto con estrellas de ocho (con picos de 45 grados) y de once, para poder salvar la forma cóncava de la superficie que tienen que cubrir los lazos. Se generan también por ese motivo, algunas formas geométricas en los azafates irregulares e inusuales. La media naranja se eleva sobre un friso [...]. El friso lleva piñas sobrepuestas en grupos de cuatro, agrupados por un tallo que es el que organiza el diseño. LÓPEZ PERTÍÑEZ, M^a Carmen, *Op.cit.*, p. 140

826 SERRANO ESPINOSA, Francisco Javier, *Arquitectura y Restauración Arquitectónica...Op. cit.* p. 290.



Fig. 168. Maqueta del templete oriental realizada mediante la técnica de la galvanoplastia. Rafael Contreras. Colección privada Londres. Catálogo n° 46.

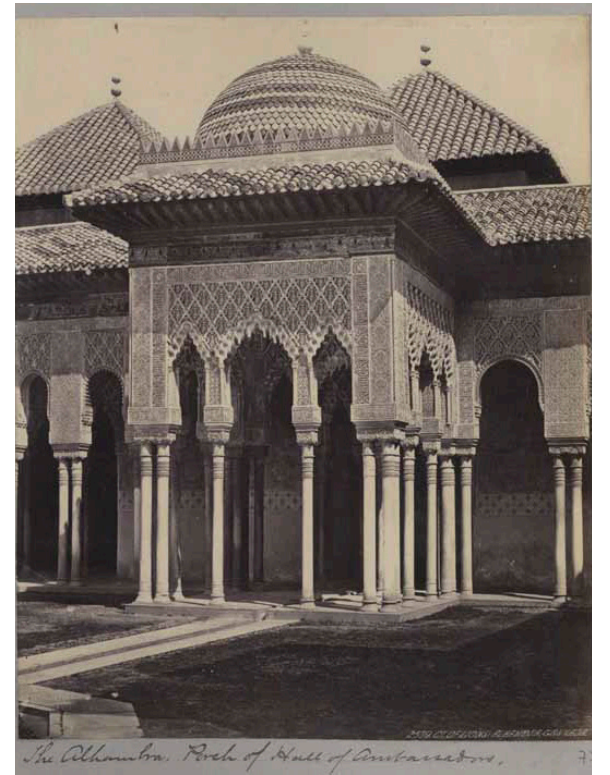


Fig. 169. “The Alhambra Porch of Hall of Ambassadors”. Robert P. Napper. Publicada por Francis Firth. Ca. 1863. Colección Archivo fotográfico Universidad de Navarra. UNAV20080000677.

de que se restituyera la cubierta a cuatro aguas por parte de Leopoldo Torres Balbás, ya en el siglo XX.

Para analizar este modelo, vamos a comparar tres maquetas, la que se encuentra en la Escuela de Arquitectura de Madrid (catálogo 43) (Fig. 166), la del museo Victoria and Albert de Londres (catálogo 45) (Fig. 167), y la que recientemente ha sido adquirida por un coleccionista privado en Londres, realizada mediante el método de galvanoplastia (catálogo 46) (Fig. 168). Aunque la atribución del templete del Victoria and Albert presenta ciertas dudas, por su calidad técnica y el barnizado blanco muy similar a la pieza 39, pensamos que las tres fueron fruto del taller de Rafael Contreras en diferentes épocas⁸²⁷, siendo la última la realizada mediante el método de la galvanoplastia. Este modelo de maqueta era característico y nos atreveríamos a decir que privativo del taller de Contreras, ya que, aunque sabemos que el taller de Diego Fernández Castro realizó una maqueta de un

827 Para más información sobre cada pieza, ver la ficha individual de cada maqueta en el catálogo.



Fig. 170. Templete oriental del Patio de los Leones hoy. Fotografía Asunción González Pérez.

templete, ésta respondía a una tipología diferente: “Templete completo corpóreo decorado interior y exterior del patio de los Leones, con fuente del mismo nombre en el centro, colocado sobre una mesa de mármol y buenas maderas, con incrustaciones de mosaico y está sostenido este templete por veinte columnas de alabastro y cuatro columnas invisibles de hierro, desmontable para su buen embalaje”⁸²⁸.

Estas tres maquetas tienen diferencias muy características. La de la Escuela de Arquitectura de Madrid (ETSAM) ha sido restaurada recientemente, y muestra el templete en su extensión exterior, con la cúpula vidriada y la franja de almenillas. La maqueta de colección privada, aunque tiene la particularidad de que se le ha colocado un *yamur* en lo alto de la cúpula, y que es de galvanoplastia, el resto es exactamente igual que la de la ETSAM.

828 Apéndice 1, AHA Separatas 66 17. Catálogo de Fernández Castro, s/f.

En cambio, la del museo Victoria and Albert (V&A) aunque muy parecida en el cuerpo inferior, la cúpula se ha resuelto con una fisonomía diferente a las anteriores, pues en ella se ha reproducido la decoración de lazo en madera que ostenta la cupulilla en el interior.

Si comparamos los cuerpos inferiores de arcos de las tres maquetas, comprobaremos que siguen casi por completo el original: las cuatro fachadas tienen un triple arco apuntado de mocárabes, siendo más ancho el central que los laterales, con decoración de *sebka* calada sobre ellos. Existe una pequeña diferencia en cuanto a la distribución de las columnas. El templete original lleva tres columnas en los ángulos que dan al patio y cuatro (colocadas en forma de T) en los interiores. Sin embargo, en las maquetas son tres en los cuatro ángulos. Por lo demás, toda la decoración de este cuerpo es igual, las inscripciones del alfiz que enmarca las *sebkas* reproducen el lema nazarí como en el original y las esquinas se decoran con franjas de ornamentación de ataurique que enmarcan motivos epigráficos en cartelas circulares que se alternan con el escudo nazarí sin lema. Por encima se imita el arco de madera en yeso, con varias franjas de decoración, tanto floral como epigráfica y, como remate, simula en yeso el alero de madera.

Es en el segundo cuerpo, dominado por la cúpula, donde encontramos las principales diferencias entre estas maquetas. La maqueta del ETSAM, y la de colección privada reproducen fielmente la decoración que hubo en el templete tras la restauración de Contreras, como bien se ve en la fotografía de Napper. En cambio, el modelo en el V&A sigue el esquema de decoración en el interior de madera, pero no lo copia fielmente, por ejemplo, el friso que recorre la circunferencia de la semiesfera, está decorado con almenillas, no con piñas, y toda la cúpula se inserta en una estructura con decoración imitando tejas, pero que es más bien una decoración de pequeñas baldosas rectangulares.

Por lo tanto, al comparar estas tres maquetas con el original tal y como estaba en el siglo XIX tras la restauración de Contreras, vemos como dos de ellas, si se acercan bastante a su estado original. Además, nosotros creemos que la que se encuentra en la ETSAM fue depositada allí desde el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, donde fue parte de la colección del Patio Árabe y participó en las exposiciones conmemorativas del IV centenario del descubrimiento de América en 1892 y 1893, representando al arte hispanomusulmán. Por lo tanto, estas fieles interpretaciones del espacio en el siglo XIX, fueron parte de la difusión de una Alhambra “ficticia” que mostraba el palacio restaurado de acuerdo a la visión personal de Contreras.

Pero no debemos olvidar, que al mismo tiempo, estas maquetas, son fuente material fundamental de una restauración que hoy no se conserva, y nos pueden ayudar a entender mejor las intervenciones de Rafael Contreras y su taller, ya que como vemos, en especial la pieza de la ETSAM, es exactamente igual a la imagen recogida por las fotografías del XIX.

c) Palacio de Comares

Este palacio fue también profundamente restaurado por el taller de los Contreras, que intervino en la fachada de Comares, en la sala de la Barca, en el patio de Arrayanes y en el salón del trono. Contreras comenta que “además de las restauraciones de colorido, se hizo una (intervención) muy importante en la pared donde está abierto el arco de entrada al salón de Embajadores”. Además, Contreras opinaba respecto al salón de Embajadores “que en ninguna sala hay tanto lujo de ornato, pues hemos contado en ella 152 trazados distintos, cada uno más original que el otro, y muchos de ellos tan perfectos, que parecen de la última época de la dominación agarena”⁸²⁹.

El palacio de Comares había sido víctima de una ocupación y mal uso de sus espacios, casi continuadamente desde el siglo XVIII, lo que había degradado gravemente su estructura y sus decoraciones. José Contreras ya denunció esta situación en 1840, y se dispuso a remediarlo entre 1841 y 1842⁸³⁰, cuando lideró la intervención en el pórtico meridional, donde Rafael Contreras ya participó reponiendo decoraciones como maestro de molduras. Se volvió a actuar a mediados de la década de 1850⁸³¹ reforzando la techumbre del salón del trono y reponiendo arabescos de esta sala. Se detuvieron las obras, que no se recuperaron hasta 1864⁸³², cuando se decidió desmontar el pórtico meridional que se hallaba en muy mal estado. A partir de finales de la década de 1870⁸³³ y durante la de 1880 se comenzaron también las intervenciones en la fachada de Comares, prosiguiendo con la labor de reposición de arabescos y decoraciones.

- Salón del trono

Pero para esta comparativa lo que más nos interesa son las intervenciones de reposición de decoraciones. El salón se articula con nueve alcobas insertas en el grosor del muro de la torre. El espacio central del salón llegó en relativo buen estado al siglo XIX, salvo por ciertas grietas debidas a la explosión del polvorín de San Pedro en 1590, la pérdida de color en paramentos y techo y la pérdida de decoraciones de yesería, ya que el zócalo de azulejos llegó al siglo XIX casi íntegro. Es por ello que, en las maquetas que representan este salón, no fue necesario inventarse los motivos decorativos, ya que en su mayoría se conservaban.

829 CONTRERAS, Rafael, *Estudio descriptivo de los monumentos...Op. cit.* 232.

830 AHA Legajos 203-2, 1840-57 y Legajo 233-5, 1840-48 s/f.

831 AHA Legajo 295-1-2-3, 1849-51, s/f.

832 AHA Legajo 294-17, 1864,s/f

833 AHA Legajo 375 y Libro 10 entero s/f.



Fig. 171“Nº 34. Granada. Salón de Embajadores desde la puerta de entrada (Alhambra) Garzón, fotografo” Rafael Garzón Rodríguez. s/f. Colección del Archivo de la Alhambra y Generalife, número de inventario APAG/Colección Fotografías/ F-13719.

Las reposiciones en los paramentos del salón se llevaron a cabo en 1857 sobre todo, a la vez que se trabajaba en las yeserías en la sala de la Justicia y en la sala de Camas, en una época de gran actividad para el taller de vaciados dirigido por Rafael Contreras (Fig. 171). Además, se cierran las ventanas por encima de las alcobas con celosías de madera para evitar que se sigan estropeando y parar lo máximo posible las inclemencias del tiempo⁸³⁴.

Una vez expuestos estos datos que consideramos de interés de cara al análisis comparativo, nos centramos ahora en las maquetas que reproducen determinados aspectos del salón. Contamos con dos ejemplos realizados por el taller de Rafael Contreras, uno del lienzo central con la alcoba del salón, y el otro que representa únicamente el doble vano de la alcoba central del salón. Además, conservamos también dos maquetas del taller de Diego Fernández Castro.

En cuanto a la primera (catálogo 59), si acudimos al catálogo, vemos que se hicieron varias versiones de esta maqueta, por lo que debió ser un modelo popular (Fig. 172). Se conservan ejemplos en el museo Victoria and Albert de Londres, en las colecciones del

834 AHA Legajo 209-4, 1857, s/f.

Patronato de la Alhambra y Generalife, una versión en la colección del museo Cerralbo en Madrid y otros ejemplares en colecciones privadas.

La importancia de representar el lienzo de la alcoba central tiene su significado por el simbolismo de esta alcoba, ya que presenta un tratamiento decorativo y epigráfico diferente al de las otras alcobas. Su entrada va enmarcada como las demás por bandas con el lema nazarí, pero la que corona el arco reproduce en cursiva la azora del Alba (Corán 113), que está incompleta, quizás por una mala restauración, anterior al siglo XIX⁸³⁵. Además, como es sabido, esta alcoba tiene un doble vano, a diferencia de los de los laterales que cuentan con uno solo.

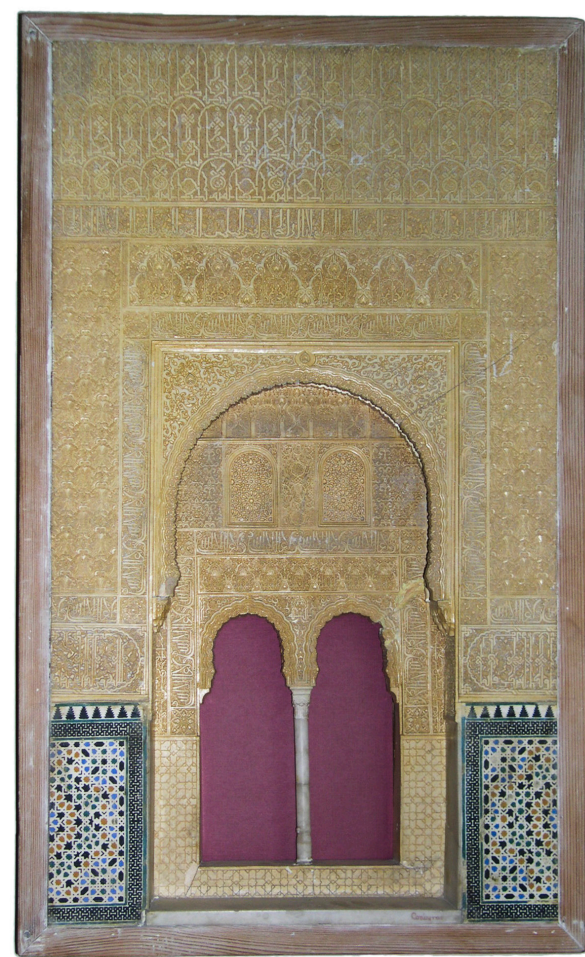


Fig. 172. Maqueta del frente del salón de Embajadores. Colección Alhambra y Generalife. Catálogo nº 59.

835 PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel, *Op.cit.*, p. 130

Si analizamos este modelo, podemos ver cómo está resuelto con cierta libertad estilística y estructural, y no refleja el original fielmente. Al detenernos, por ejemplo, en la alcoba, vemos cómo la columna descansa sobre un muro cincelado con una decoración geométrica que imita azulejería sin colorear mientras que, en la original, la columna apoya directamente en el suelo. El muro es mucho más alargado que en el original, y las celosías de las ventanas están cegadas, y no se reproduce la misma decoración. La verdad es que la solución del interior de la alcoba es muy tosca, y se aleja mucho del original. En el cuerpo superior ocurre lo mismo, pues en la maqueta vemos un cuerpo de decoraciones simulando arquillos ciegos que no están en la sala. Sí reproduce los zócalos de azulejos, pero prescinde de muchos otros elementos originales. Los arcos centrales están hoy en día cerrados con celosías, pero no lo estuvieron en el siglo XIX, como se puede ver en la foto Laurent.

En cambio, la maqueta (catálogo 61) que representa solo el ajimez de la alcoba central, es más fiel a la realidad (Fig. 174). Es clara la similitud de los zócalos de azulejos de los laterales, los arcos de medio punto ligeramente peraltados y festoneados, con tímpano de decoración de ataurique y rodeados por una inscripción en cursiva que repite “Loor a Dios por el beneficio del Islam” y “y gracias te sean dadas”, que en la maqueta casi no se distingue por su reducido tamaño. Además, tiene también las dos ventanillas con celosías entre arquillos ciegos, rematadas a los lados y en el centro por caligramas con bendiciones. La maqueta, como en el original, se remata con una banda epigráfica con el lema nazarí. Por su proximidad al original, se erige como otro documento material interesante para comprender la historia del contexto.

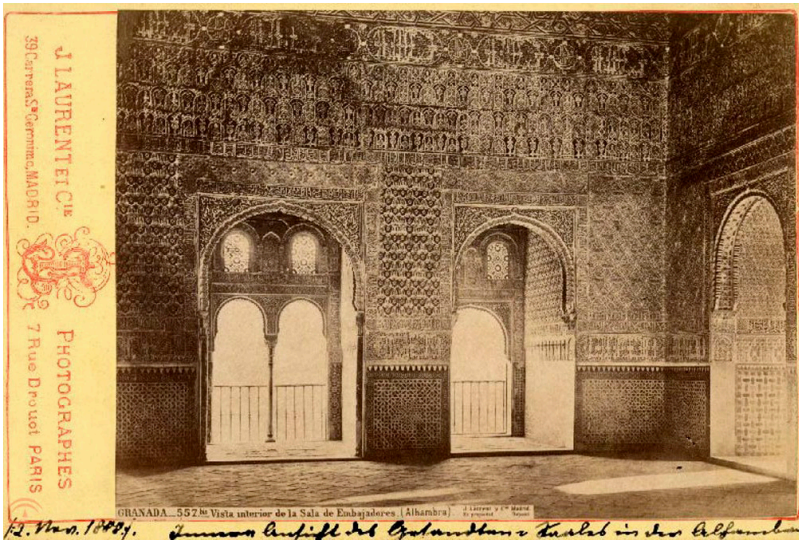


Fig. 173. “Granada 557 bis. Vista interior de la sala de Embajadores (Alhambra) Jean Laurent. Madrid” Jean Laurent, 2 Noviembre 1888. Colección del Archivo de la Alhambra y Generalife, número de inventario APAG/Colección Fotografías/ F-13511



Fig. 174. Maqueta del frente de la Alcoba central del salón de Embajadores. Colección privada, Londres. Catálogo nº 61.

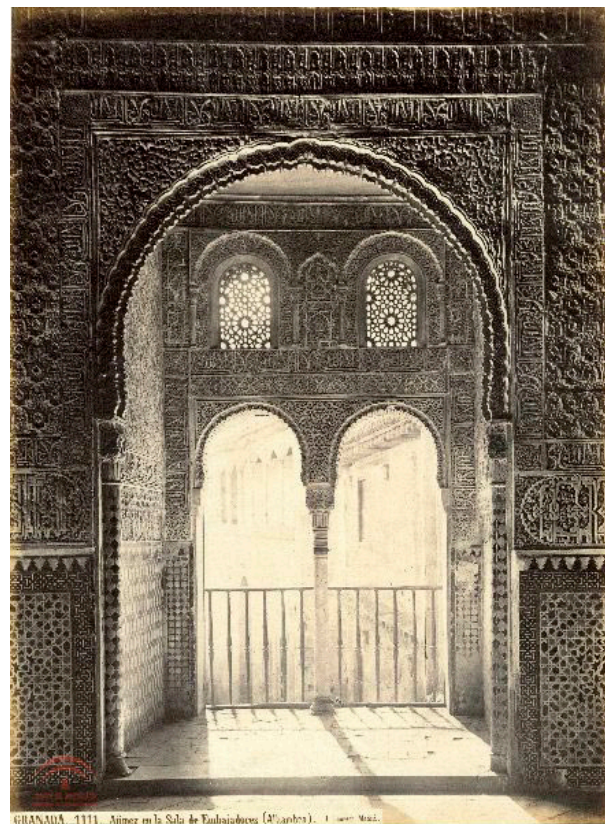


Fig. 175. "Granada 1111. Ajimez de la sala de Embajadores (Alhambra) J. Laurent. Madrid". Jean Laurent, 1871. Colección del Archivo de la Alhambra y Generalife, número de inventario APAG/ Colección Fotografías/ F-05167

Respecto a los dos ejemplares del taller de Diego Fernández Castro (catálogo 119 y 120), en nuestra opinión, estas dos maquetas representan unidas, la esquina NE del salón, tienen unas bisagras en la parte derecha e izquierda para ser enlazadas (Fig. 176). Estas maquetas son claramente posteriores, seguramente de finales del siglo XIX o incluso de inicios del XX, ya que tienen celosías en el vano, que no estaban en el siglo XIX. Además, vemos cómo presenta algunas licencias estilísticas: los azulejos en el interior de la alcoba y las semi-columnas a su entrada, se encuentran en el salón únicamente en la alcoba central, pero aquí se han colocado en una alcoba que cuenta con un solo vano, por lo que se trata de una de las laterales. Por otro lado, las maquetas se rematan con una cornisa de mocárabes, que en el original es de madera y en ella se interpreta en yeso coloreado y, además, observamos otra pequeña cornisa de mocárabes por encima de los zócalos de azulejos laterales que tampoco se encuentra en el original. A pesar de estas variantes, en conjunto sigue fielmente la fisonomía real de las alcobas de la sala.

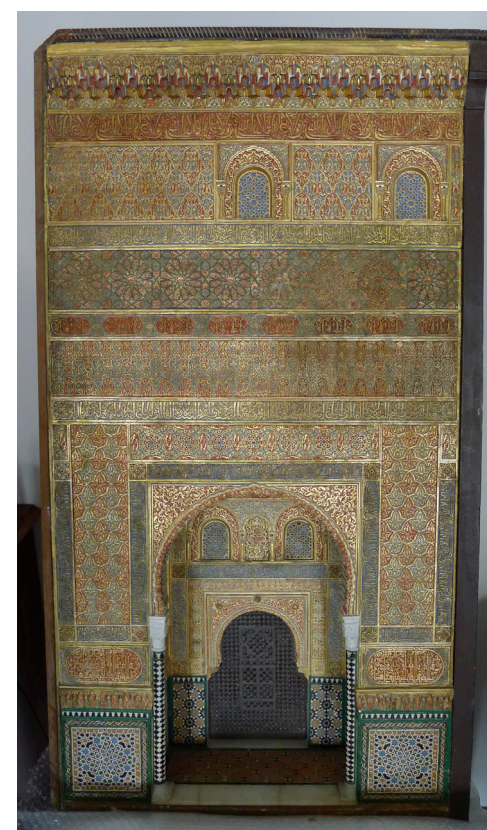


Fig. 176. Maqueta Diego Fernandez Castro. Colección Privada, Madrid. Catálogo nº 119 y 120



Fig. 177. Alcoba central del salón de Embajadores hoy. Fotografía Asunción González Pérez.

Sin embargo, no olvidemos, como ya se ha señalado en otros lugares, que estas maquetas de Fernández Castro, copian una esquina del salón del trono después de que todas las decoraciones y las celosías de las ventanas superiores fueran repuestas por el taller de Contreras. Dicho de otro modo, constituyen un interesante documento material de las restauraciones que en sí, constituyen una etapa en la historia del conjunto.

- Ventana de la fachada de Comares

Para comenzar a analizar este espacio debemos primero exponer los problemas que nos ha planteado el modelo que consideramos puede representar la ventana superior de la fachada de Comares. En el catálogo que acompaña esta investigación, mostramos siete ejemplos (aunque en todos los años de investigación hemos visto muchos más), que muestra una estilizada ventana con celosía, rodeada de inscripciones y motivos decorativos característicos del lenguaje nazarí. La mayoría de estas maquetas conservan en el reverso la etiqueta original del taller de Rafael Contreras que la define como: "modelo de una ventana

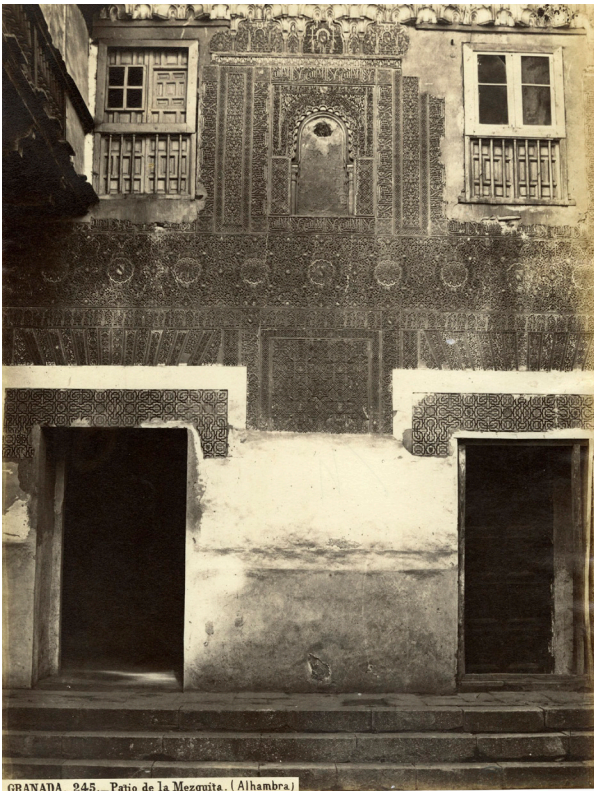


Fig. 178. Granada, 245. Patio de la Mezquita (Alhambra), J. Laurent., Madrid. Jean Laurent 1865-1871. Colección del Archivo de la Alhambra y Generalife. APAG/ Colección de fotografías/ F-05135.

que hoy se haya casi destruida en la Alhambra, pero cuyos adornos son de los más bellos”. En esta descripción Contreras nos está dando la clave de por qué elige este espacio. Por un lado, cree que sus decoraciones son de las más apreciables de la Alhambra, y por otro lado, aunque dice que hoy se halla casi destruida, la representa en su estado “original”, lo que demuestra sus dotes como restaurador, que es capaz de recuperar el esplendor perdido de los espacios más agraciados de la Alhambra.

Pero, ¿cuál es la ventana que se representa en la maqueta? En principio, pensamos que se trataba de la central del piso superior de la fachada de Comares, o fachada del patio de la Mezquita, como se conocía en el siglo XIX (Fig. 178).

Este espacio era uno de los más deteriorados en el siglo XIX, y que más decoraciones originales había perdido, como se pueden ver en la fotografía de Laurent, donde se aprecian los dos balcones de factura cristiana a ambos lados de la ventana que aquí nos interesa, que estaba tapiada y había perdido muchos de sus ornamentos, además había

un muro de lado a lado del patio que tapaba el primitivo pórtico hispanomusulmán del Cuarto Dorado⁸³⁶.

A partir de 1870 comienzan las restauraciones que llevan a la eliminación de elementos que alteraban el espacio original, y comienza también la reintegración de decoraciones, trabajos que se continúan entre 1875 y hasta 1880, colaborando ya en ellos Mariano Contreras⁸³⁷. Además, antes de la restauración, en 1863, Francisco Contreras Muñoz, realiza un dibujo de esta ventana para la publicación de los Monumentos Arquitectónicos de España. Este dibujo representa “la ventana central de la fachada del palacio de Comares de la Alhambra”. Por lo tanto, es evidente que este fue un espacio comprendido y estudiado en profundidad por los Contreras y podríamos pensar que tuvo para ellos la importancia suficiente como para incluirla en su catálogo de maquetas, no sólo por su belleza, si no por ser un espacio trabajado y recuperado por el taller.

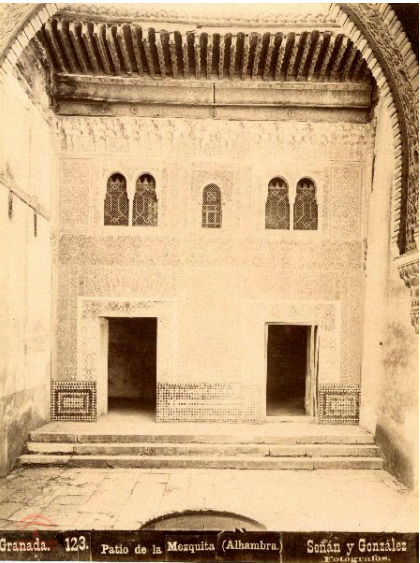


Fig. 179. Granada, 123. Patio de la Mezquita (Alhambra), Señan y González fotografos. Señan y González s.f. Colección del Archivo de la Alhambra y Generalife. APAG/ Colección de fotografías/ F-13065.

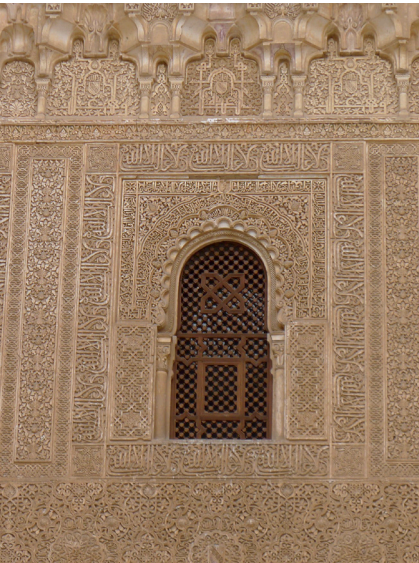


Fig. 180. Ventana central en la fachada de Comares en la actualidad. Fotografía Asunción González Pérez.

836 FERNÁNDEZ PUERTAS, Antonio, *La fachada del Palacio de Comares*, Granada, 1980.

837 AHA Legajo 375, 1869 s/f y AHA Legajo 346, 1882-1887, s/f.



Fig. 181. Catálogo nº 49, ©V&A.



Fig. 182. Catálogo nº 52. Colección Horniman Museum.

Sin embargo, el problema de catalogación de estas maquetas, se manifiesta cuando analizamos detenidamente sus decoraciones.

Encontramos ejemplos de este modelo en el museo Victoria and Albert en Londres, en el museo Horniman en la misma ciudad, en Kedleston Hall en Derby, en el museo Cerralbo en Madrid, y hubo una en los Musées Royaux d’Art et d’Histoire en Bruselas. Analizaremos aquí, dos versiones de este modelo, uno de cada versión, el del museo V&A (Fig. 181) y el del museo Horniman (Fig. 182). La única diferencia entre ellos, es que el modelo del Horniman lleva una banda epigráfica rematando la maqueta en la parte superior, que la del V&A no presenta⁸³⁸. Esta franja epigráfica corresponde a una de las bandas decorativas del salón de Comares, formada por dos cartelas circulares con la inscripción “Anuncia la buena nueva puesto que Dios es quien ayuda” enmarcando una cartela rectangular con las esquinas redondeadas con el lema nazarí escrito en dos niveles de

838 Recordemos que Contreras realizó esta maqueta para el museo South Kensington en 1865 o antes, por lo que es una fecha contemporánea a la realización de las láminas para los Monumentos Árabes de España. Esto indica que podría haber representado el espacio siguiendo el modelo realizado en la lámina por su hermano Francisco

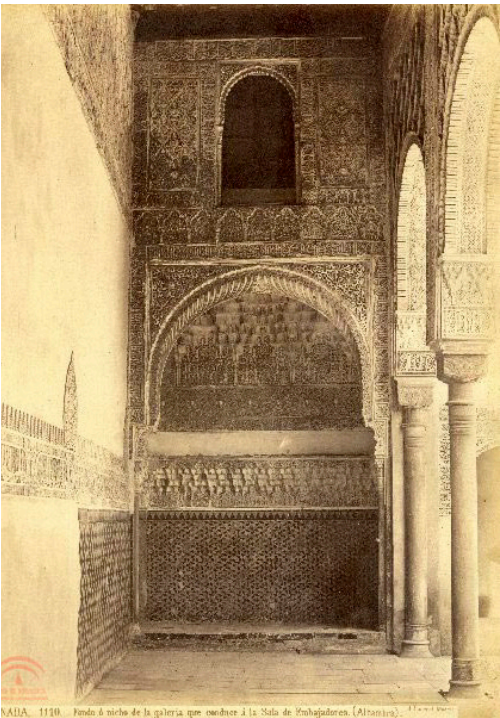


Fig. 183. Granada. 1110. Fondo o nicho de la galería que conduce a la sala de Embajadores (Alhambra) J. Laurent, Madrid. Jean Laurent. 1871. Colección Archivo de la Alhambra y Generalife, APAG/ Colección de Fotografías/ F-05166

escritura cúfica que forman cuadros caligráficos con ataurique de fondo⁸³⁹. Por lo demás, las maquetas son exactamente iguales.

Si nos fijamos en el elemento definitorio, la ventana, sí presenta ciertas similitudes con el espacio original. Es una ventana alargada y estilizada, de medio punto festoneada, apoyada sobre dos semi-columnas adosadas a los muros laterales. Pero esta es la única coincidencia formal con la ventana de la fachada de Comares. En ésta vemos el poema de la aleya del Trono inscrita en yeso alrededor del vano central que a la vez está rodeado en sus cuatro lados por bandas epigráficas con el lema nazarí. Por encima de esta inscripción en la parte superior se desarrolla una cornisa de mocárabes, recogida también en el dibujo de Francisco Contreras. Como podemos comprobar, ni las decoraciones ni la epigrafía coinciden con las que presentan estas maquetas.

En ellas, la ventana ocupa el centro de la composición. Por debajo discurren dos bandas decorativas, una con dibujo geométrico formando estrellas de ocho y la otra con una inscripción en letra cursiva. A los lados de la ventana, dos paneles de *sebka* rodeados por un marco de inscripciones que dicen “Loor a Dios por el beneficio del Islam”. Por encima, una faja epigráfica en cúfico y más arriba un cuerpo de arquillos de medio punto festoneados

839 PUERTA VILCHEZ, José Miguel, *Op.cit.*, p. 128



ciegos que albergan caligramas en su interior, casi ilegibles por su reducido tamaño, y rematando la parte alta, un friso decorativo con piñas, y en el caso de la maqueta del museo Horniman, una banda más, con la inscripción que hemos mencionado anteriormente.

Las circunstancias señaladas y un análisis detenido de estos motivos ornamentales nos llevan a pensar que quizá el modelo de estas maquetas, al menos parcialmente, se encuentra en otro lugar del palacio. Y, en este sentido, creemos que se acercan más a ciertos elementos de las *alhanías* laterales de los pórticos norte y sur del patio de Arrayanes (Figs. 183 y 184). Los paneles de *sebka* encuadrados en inscripciones, que hemos visto en las maquetas, imitan a los que hay a los lados de la ventana superior de uno de las alhanías laterales del pórtico norte. Además, en las etiquetas del reverso, se traduce la inscripción en la parte baja de la maqueta como: “El socorro y protección divina y una victoria para nuestro Señor Abul Hachack, príncipe de los musulmes”, el mismo texto que se encuentra en las alhanías del pórtico sur de Arrayanes⁸⁴⁰. Por último, los arquillos con caligramas de los modelos, son muy parecidos a los que se conservan en las alhanías del pórtico norte por debajo de la ventana.

Por tanto, aunque tampoco copie fielmente la decoración de estas *alhanías*, creemos que sí toma elementos decorativos y epigráficos de este contexto para componer una maqueta, que mezcla elementos de diferentes lugares, pero que seguramente quiere evocar, en nuestra opinión, la ventana central de la fachada de Comares, mucho más relevante que las *alhanías* de los pórticos de Arrayanes. Además, el perfil de la ventana en las maquetas es como la de Comares, no se parece a la de las *alhanías*. Ya que la ventana es el elemento principal de la maqueta, esto nos empuja a pensar que éste fue el lugar que quiso representar, o al menos, al que quiso evocar.

Lo que está claro, es que esta maqueta es en realidad un “pastiche”, por cuanto es una mezcla de elementos combinados de tal manera que parezca una creación original, en este caso de marcado carácter orientalista, que persigue mostrar un espacio idealizado que no existe en realidad en los palacios, pero que encaja perfectamente con el imaginario de la Alhambra. El hecho de que Contreras no defina el espacio específicamente en la etiqueta como había hecho en otras ocasiones, reafirma esa idea. Es curioso que indique que se trata de una ventana “que se haya casi destruida, pero cuyos adornos son de los más bellos”. Debido a su carácter y a su deseo de legitimizar su trabajo, nosotros creemos que si hubiera

840 *Ibídem*, p. 91.

Fig. 184. Fotografía de las alcobas laterales o alhanías del patio de Arrayanes, pórtico norte. Fotografía Asunción González Pérez.

representado un espacio en concreto, seguramente lo habría descrito en las etiquetas, y el hecho de que no lo haga puede indicar que no lo consideró relevante. Lo que sí quería era y además, mostrar sus dotes como restaurador, ya que a pesar de representar un espacio “casi destruido”, él es capaz de recomponerlo, para mostrarlo en perfecto estado, recuperado su esplendor, en la maqueta.

Aunque nosotros creemos que estas maquetas evocan la ventana central de la fachada de Comares, lo cierto es que no la imitan, y que la conclusión que se saca con el análisis de sus decoraciones es que no representa fielmente ningún espacio en la Alhambra específicamente.

d) Torre de las Infantas y torre de la Cautiva

Estas torres fueron muy atractivas para los visitantes románticos, y en numerosas ocasiones constituyeron también lugar de residencia de alguno de estos viajeros. No está clara qué torre está representando Contreras, ya que la imagen es de una fachada en profundidad que las dos torres tienen en común. Aunque nosotros creemos, que una vez más, esta maqueta es fruto de la imaginación de Rafael, ya que, aunque recuerda al interior de estas torres, no es fiel a los originales.

El taller de restauración de Contreras intervino en las dos torres a partir de la década de 1870 y sobre todo en la de 1880⁸⁴¹. De la torre de la Cautiva dice: “Es una preciosa habitación del más puro y delicado ornamento prodigado con un lujo extraordinario y brillante. Hemos seguido en el año 1876 la restauración que en ella empezamos en el 73, y aunque sin terminarla, hemos conseguido que se pueda visitar, y verse en su estrecho recinto una verdadera maravilla de aspecto y de buen gusto. ¡Con qué hermosura se hayan distribuidos sus atauriques y engalanadas sus puertas! Su pequeño recinto nada le quita a lo esplendente de la elegante vestidura, y en ella ansía poseer tan bella estancia para nuestras horas de contemplación ¡Qué lástima encontrar sus artesanados, puertas y vestíbulo destruidos el año de 1810 por los soldados de la invasión francesa!”⁸⁴² (Fig. 186).

También habla de la Torre de las Infantas, que aún no había sido restaurada en el año en que acabó el libro (1882) pero sí comenta los planes para hacerlo “Esta sala la tenemos incluida en el plan general de restauraciones que nos mandó hacer el gobierno, para llevarlo a efecto tan pronto como se concluya la obra del Palacio Árabe (Fig. 185). Es, sin duda, uno de los monumentos que hay en Granada más dignos de conservarse

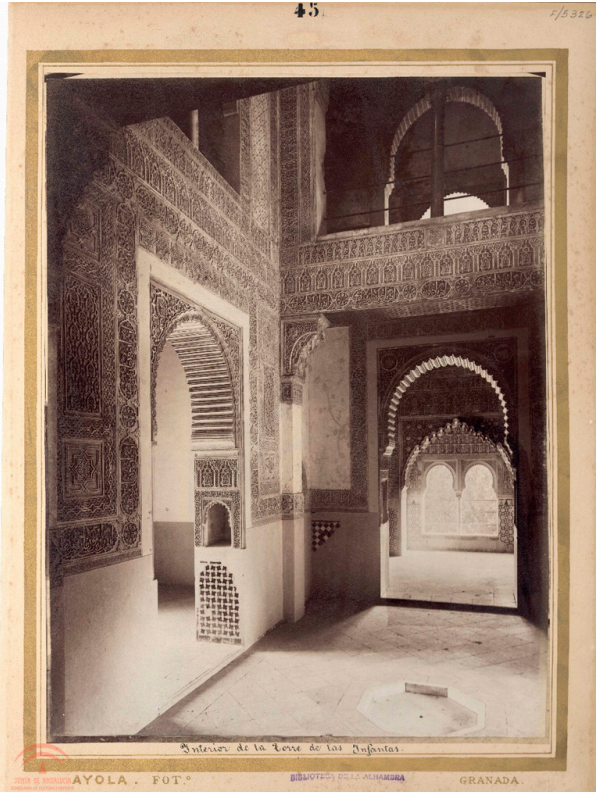


Fig. 185. Ayola Fot°. Torre de las Infantas. Granada. José García Ayola, 1863-1900 s.f. Colección del Archivo de la Alhambra y Generalife. APAG/ Colección de fotografías/ F-05315.



Fig. 186. Ayola Fot°. Interior Torre de la Cautiva. Granada. José García Ayola, 1863-1900 s.f. Colección del Archivo de la Alhambra y Generalife. APAG/ Colección de fotografías/ F-05326.

porque se presta a ser reproducido, y servir con ligeras modificaciones, a las comodidades de la vida moderna”⁸⁴³.

Este hecho nos hace inclinarnos hacia la posibilidad de que estos modelos pertenecieran a la última etapa del taller. Es lógico pensar que las maquetas se realizaran de manera casi contemporánea a las restauraciones, por la facilidad de copiarla una vez han sido estudiados en profundidad sus detalles por los artesanos que participaron en las restauraciones.

La mayoría de trabajos que llevó a cabo el taller en estas torres fueron de reposición de yeserías y decoraciones de madera. Ya en la década de 1880, también se intervino en

841 AHA Legajo 375 y Libro 10.

842 CONTRERAS, Rafael, *Estudio descriptivo de los monumentos...Op. cit.*, pp. 178-179.

843 *Ibidem*, p. 183. Es muy interesante el hecho de que Contreras considere que este espacio se: “presta a ser reproducido y a servir con ligeras modificaciones a las comodidades de la vida moderna”, afirmación que habla de la constante búsqueda de Contreras de elementos para ser reproducidos, y de su afán mercantil, siempre centrado en publicitar su trabajo, en este caso dejando claro que él podría reproducir el espacio interior de la torre de las Infantas en cualquier casa moderna.

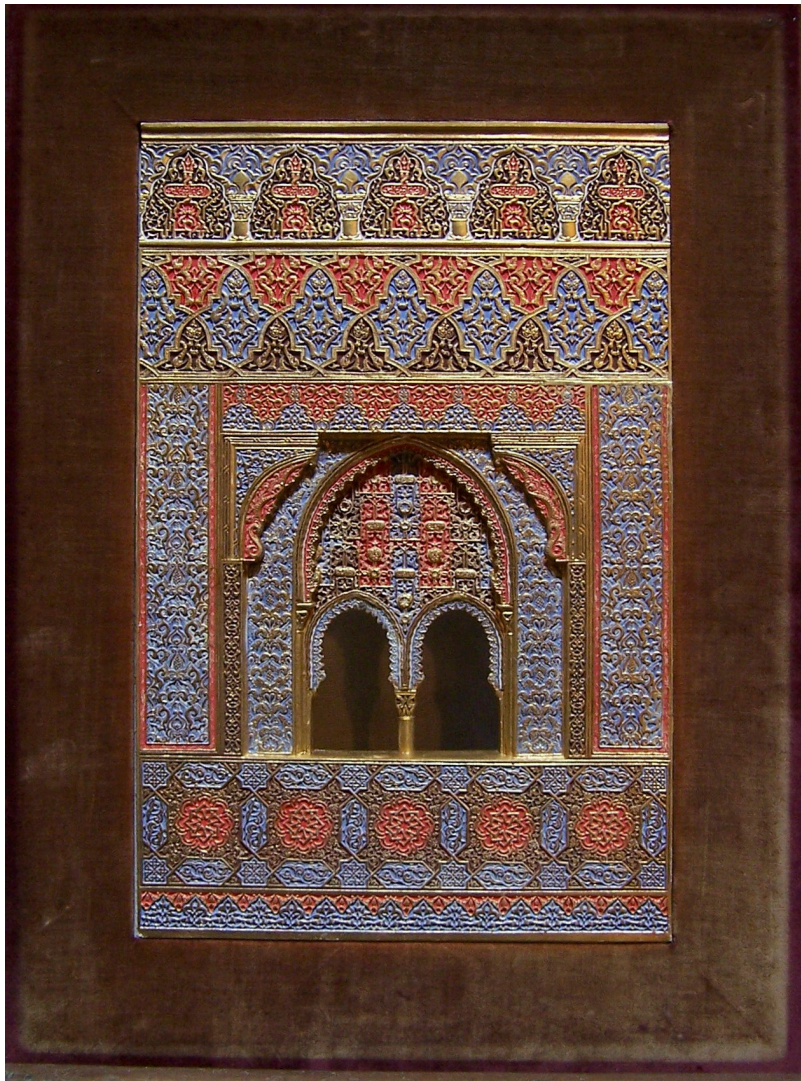


Fig. 187. Catálogo n° 75 y la etiqueta en el reverso. Colección Kedleston Hall, Derbyshire. N° inv. 107885.

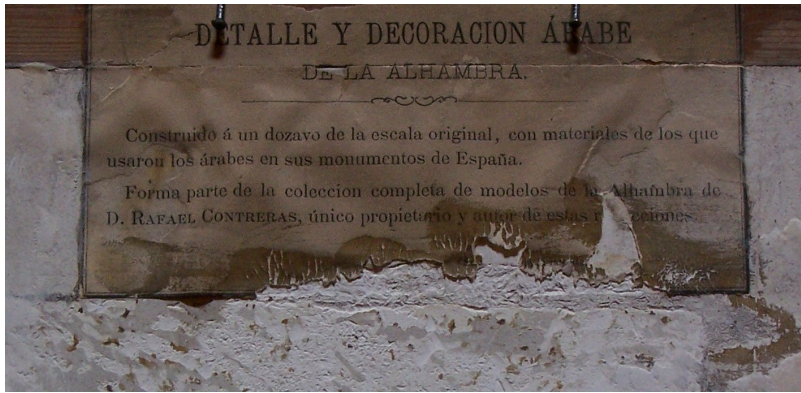


Fig. 188. Interior de la Torre de las Infantas hoy. Fotografía Asunción González Pérez.



Fig. 189. Interior de la Torre de la Cautiva hoy. Fotografía Asunción González Pérez.

“la reposición de capiteles de piedra para la torre de las Infantas y de la Cautiva”, y “la pintura de las tablas y yeserías de ambas torres además de la reposición de arabescos de los pisos altos de estas”⁸⁴⁴. Contreras actuó intensamente en las decoraciones de las torres para darles un “lavado de cara” y que fueran así dignas de “incluirse en la visita”.

Las maquetas que representan estos espacios realizadas por el taller de Contreras, sólo muestran uno de los frentes del interior de la torre, el norte. En cambio, se conserva la magnífica maqueta del interior completo del primer piso de la sala de la Cautiva, firmada por Linares, en el museo Victoria and Albert de Londres. Igualmente ha llegado hasta nosotros una fotografía de José García Ayola que retrata una de las maquetas, seguramente de Rus Acosta, de una de las ventanas de la Torre de la Cautiva. Estas tres obras son las que vamos a comparar.

Analicemos primero los ejemplos de Contreras. En este catálogo hemos incluido cinco maquetas que representan este espacio, piezas 72, 73, 74, 75 y 76. Dado que todas son

844 AHA Legajo 346, 1882-87, s/f.

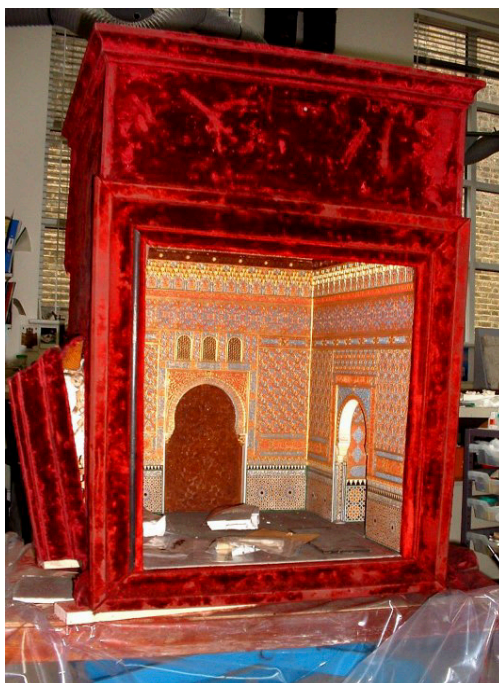


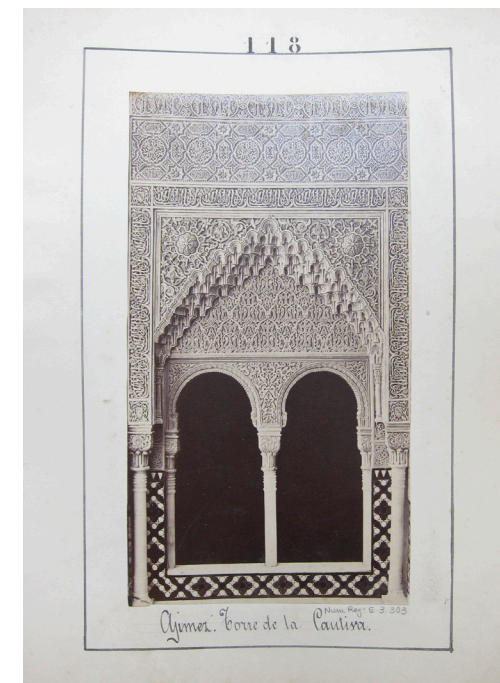
Fig. 190. Catálogo nº 129 Interior de la Torre de la Cautiva. ©V&A . Nº inv. A. 26-1936

iguales, nos vamos a detener solo en una de ellas, la pieza 75, que se conserva en Kedleston Hall, (Fig. 187) cuya etiqueta original la describe como: “Detalle y Decoración Árabe de la Alhambra”, por lo que no menciona el espacio concreto que se representa.

Este modelo es claramente una inspiración orientalista, con motivos decorativos y estructurales que recuerdan a los paramentos septentrionales de ambas torres. Por un lado, las dos cornisas a modo de alfiz, se pueden encontrar en la Torre de las Infantas, no en este muro, sino en el muro norte de la estancia anterior, como se puede ver en la fotografía. Por otro lado, la estructura del arco es más parecida a la de la Torre de la Cautiva. El resto de las decoraciones son motivos que se encuentran de manera repetida en la Alhambra, como los arquillos ciegos con caligramas, también presentes en la Torre de las Infantas, pero no ubicadas en el mismo lugar que en la maqueta. Así, esta es quizás una de las piezas en las que Contreras se permitió más licencias decorativas. No fue una de las enviadas al museo South Kensington en 1868, por lo que creemos fue realizada con posterioridad.

En cambio, la maqueta atribuida a Linares, (catálogo 129) que copia el interior de la torre de la Cautiva, es una copia fiel del original, con la excepción de la aplicación del color. Reproduce el interior del salón principal en la planta baja de la torre de la Cautiva. Resulta llamativo que en vez de mostrar la sala desde la entrada sur, la visión es justo desde el lado opuesto, es decir, desde el muro de la ventana norte, hacia el sur, con la puerta cerrada, lo que impide ver el resto de la planta baja con la entrada principal a la torre (Fig. 190).

Fig. 191. Catálogo nº 133. Fotografía José García Ayola. Colección Museo Casa de los Tiros, Granada.



Y curiosamente esta vista la hace muy semejante a la Torre de las Infantas. De hecho, en el museo V&A donde se encuentra la maqueta, está catalogada como “interior de la torre de las Infantas”. Sin embargo, aun teniendo en cuenta las similitudes existentes entre ambas, el hecho de que los zócalos de azulejos representados, por los patrones geométricos, e incluso la propia decoración de yeserías responden de forma más fiel a los que aún hoy se encuentran en la Torre de la Cautiva.

Por último, si vemos la fotografía de José García Ayola titulada “Ajimez torre de la Cautiva”, (Fig. 191) comprobamos que el nombre debe estar equivocado, pues es más factible que se trate de la ventana en la torre de las Infantas, pero su representación es fiel al original, salvo por el zócalo de azulejos que tiene un diseño geométrico alejado de los diseños de la Alhambra.

e) Salón de Embajadores de Sevilla

Son varias las maquetas que representan el salón de Embajadores de Sevilla. Contamos con un modelo realizado por Francisco Contreras hacia 1873-75 (catálogo 92), y ejemplares también de esta estancia, firmados por Enrique Linares (catálogo 160, 161 y 162). El taller de Diego Fernández Castro, según consta en su catálogo, representó diversos

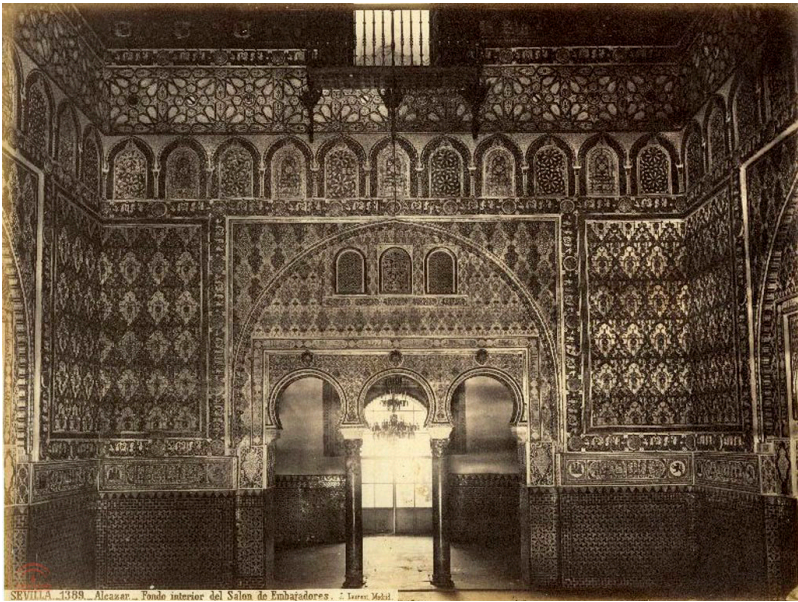


Fig. 192. Sevilla. 1389. Alcázar. Fondo interior del Salón de Embajadores, J. Laurent. Madrid. Jean Laurent, s/f. Colección del Archivo de la Alhambra y Generalife. APAG/ Colección de fotografías/ F-05267.

espacios del Alcázar: “nº77, puerta del salón de San Fernando en el Alcazar de Sevilla”⁸⁴⁵, “nº 86 una sección de la galería del patio de las Doncellas de Sevilla”, “nº 88 galería de tres arcos del patio de las Doncellas en Sevilla” y “nº 89 Puerta de entrada al patio de las Muñecas”. Sin embargo, ninguna de estas maquetas reproduce el salón de Embajadores, que vamos a analizar aquí.

En 1869 se hace cargo de la dirección de las obras de los Alcázares de Sevilla Francisco Contreras Muñoz, hermano de Rafael. Francisco es restaurador desde mayo de 1869 hasta febrero de 1874, casi sin sueldo y sin ser nunca nombrado oficialmente, acaso por la gran inestabilidad política y social que se vivía en el país tras la salida del trono de Isabel II y la revolución posterior⁸⁴⁶.

Según M^a Rosario Chávez González “los escasos informes de su puño y letra revelan una reflexión sobre los aspectos de la restauración que hallamos en contadas ocasiones a lo largo del siglo XIX, por la madurez y el conocimiento de la materia que ponen de manifiesto, pero las teorías que exponen apenas si nos pueden servir puesto que, cosa habitual en los arquitectos, su reflexión poco tiene que ver con la realidad de su actuación, y las declaraciones de buenas intenciones se contradicen con sus acciones y proyectos, que no fueron precisamente certeros”⁸⁴⁷.

845 Conservamos un ejemplo de este modelo, la pieza 159

846 ARAS Sevilla 637-2, s/f.

847 CHÁVEZ GONZÁLEZ, M^a Rosario, *El Alcázar de Sevilla en el siglo XIX*, Sevilla, 2004, p. 136.

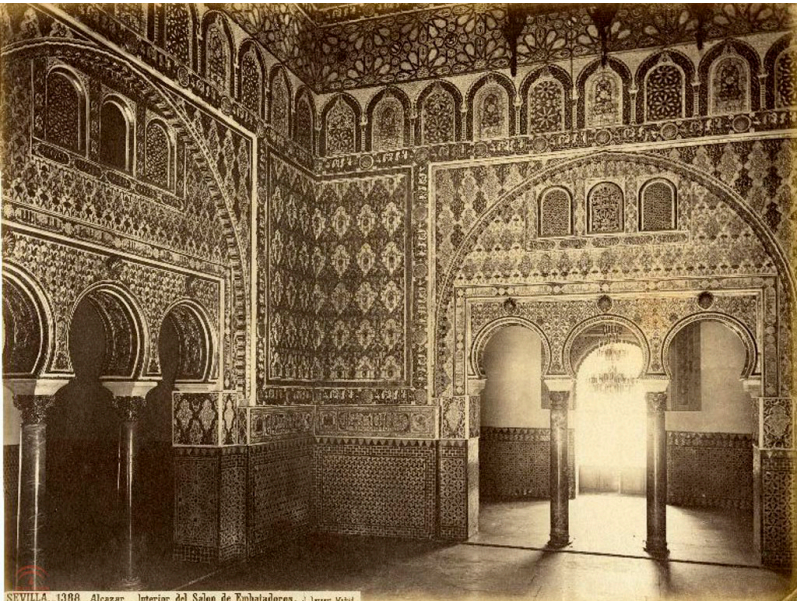


Fig. 193. Sevilla. 1388. Alcázar. Interior del Salón de Embajadores, J. Laurent. Madrid. Jean Laurent, s/f. Colección del Archivo de la Alhambra y Generalife. APAG/ Colección de fotografías/ F-05266.

Francisco Contreras llevó a cabo restauraciones de tipo adornista siguiendo la estela de su hermano en la Alhambra. Además, tuvo que trabajar superando las dificultades económicas que atravesaba el Alcázar (y el país) en aquellos momentos, denunciando cada vez que podía la precariedad de medios⁸⁴⁸. Pero Francisco tenía más interés en la reposición decorativa, que en los trabajos estructurales, centrando su preocupación en los adornos. Lamentablemente se sabe muy poco sobre las restauraciones llevadas a cabo por Francisco Contreras en este espacio, sabemos que criticó las intervenciones llevadas a cabo en él entre los años 1854 y 1857: “vergonzoso es para los antiguos encargados de las restauraciones de este alcázar, se miren hoy los delicados paramentos, raspados al hacer limpia de las capas de cal que los cubrían, de cuya manera los dejaban perdidos, que después, para cubrir estos trabajos y disimular intencionadamente su falta de inteligencia o mala fe, manchaban los adornos con colores de brocha, tirando en algunos sitios el color a golpes de pincel, para colorear las superficies, y que no fueran inteligibles sus perdidas líneas”⁸⁴⁹. Las restauraciones a las que Francisco estaba haciendo referencia fueron supervisadas por la comisión formada por Joaquín Domínguez Bécquer y Manuel López Cepero, en apoyo del ya interventor del gobierno de palacio, Valentín Carderera. Valentín Carderera y Solano (1796-1880) fue nombrado desde gobierno de Palacio en 1848 para guiar las intervenciones en los Alcázares⁸⁵⁰.

848 ARAS Sevilla 638-3 s/f.

849 *Ídem*.

850 ARAS Sevilla 637-2 s/f.

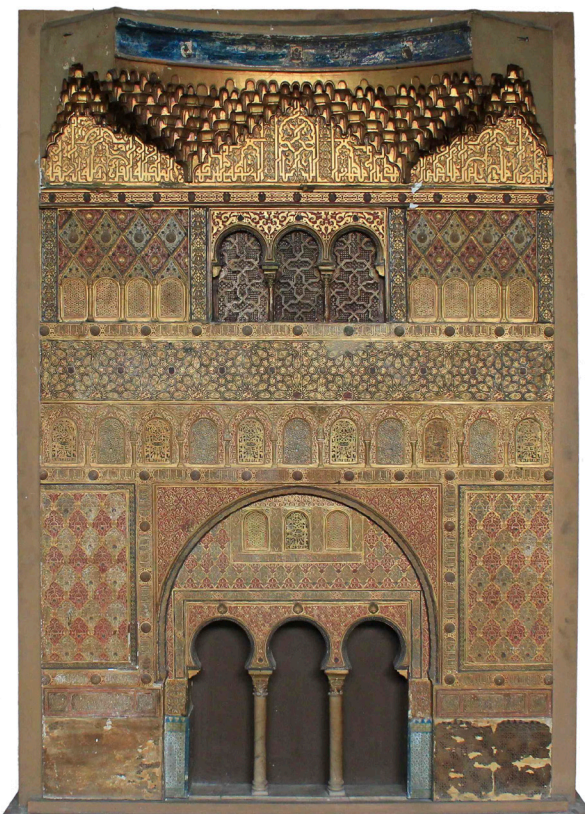


Fig. 194. Catálogo nº 92 Francisco Contreras. Colección del Museo de la Alhambra y Generalife.

Estos tres personajes tuvieron ciertas discrepancias a la hora de decidir qué intervenciones se llevarían a cabo. Mientras Carderera era partidario de que los añadidos eran vestigios de otros momentos que había atravesado el palacio y se debían conservar, los otros dos eran partidarios de que se retiraran. Esta discusión vino a colación de los balcones renacentistas en lo alto del salón, que Bécquer y Cepero querían colocarlos en el exterior de la galería sur, para abrir en su lugar miradores de estilo hispanomusulmán, intervención que afortunadamente, no se llegó a realizar⁸⁵¹. Carderera tampoco era partidario de la propuesta de “arabizar” todos los vanos, que habían hecho Bécquer y Cepero, lo que demostraba su interés por armonizar el espacio y crear una unidad de estilos, por ello también llevaron a cabo la reposición de yesos, y sobre todo, la aplicación de color y dorados en las estancias.

Vamos a comprobar cómo, a pesar de la crítica que Francisco Contreras realiza de estas intervenciones, su maqueta va a mostrar un frente del salón de Embajadores orientalizado

851 CHÁVEZ GONZÁLEZ, M^º Rosario, *Op.cit.*, p. 129

Fig. 195. Catálogo nº 160 Enrique Linares. Colección privada, Londres. Fotografía Gonzalo Salcedo



y, en cierto modo, alhambrista. Para empezar la utilización de los colores, que recuerdan a aquellos empleados por su hermano en la Alhambra, con el predominio del dorado. Además, decide prescindir de los balcones renacentistas en el segundo piso, para colocar un vano tríforo de estilo oriental, que dota de cierta unidad compositiva a la maqueta, pero que es totalmente inventado, tomando como modelo otros que existen en el alcázar. La franja decorativa en la que inserta este vano tríforo, también es inventada, creando una solución similar al original pero con decoración hispanomusulmana, ya que en el original, en el interior de los arquillos, figura una galería de retratos. El resto de la decoración, incluyendo las celosías, es similar al original, salvando los motivos geométricos de los zócalos, que en la maqueta casi no se conservan debido a que se utilizó papel pintado para recrearlos (Fig. 194).

La maqueta firmada por Enrique Linares, no representa el frente completo, pues no se incluye el cuerpo superior con los balcones renacentistas, quizás para evitar los motivos que le quitaran autenticidad al espacio. Esta maqueta salvo en el motivo del zócalo que está en primer plano, es muy similar al original, tal y como estuvo en el siglo XIX (Fig. 195).

Las fotografías del siglo XIX son, por supuesto, en blanco y negro, así que no apreciamos cómo sería el color del salón en esta época, pero si comparamos el color que se conserva hoy en día, con el que se aplicó a ambas maquetas, vemos cómo estás son más similares al que se estaba aplicando en las restauraciones de la Alhambra, como en la sala de Camas, e incluso se asemejan más al de las maquetas del conjunto nazarí. Es posible que esta circunstancia esté relacionada con las teorías de Owen Jones, a partir de las cuales



Fig. 196. Imagen del salón de las Doncellas en el Alcázar de Sevilla en la actualidad.

se codificó como aceptable para los monumentos hispanomusulmanes, y por lo tanto se brindaría a este Alcázar, aunque su verdadera apariencia no fuera similar.

f) Otros espacios

Para concluir este análisis, queremos destacar la falta de representaciones de ciertos espacios y elementos muy característicos de la Alhambra y de los que no hemos encontrado maquetas realizadas por el taller de Rafael Contreras. Somos conscientes de que es posible que estos modelos no hayan llegado a la actualidad, o que permanezcan inéditos, como lo eran muchos de los ejemplos estudiados en esta investigación, pero está claro que de haberlos, no fueron los más populares. ¿Cómo podemos explicar el hecho de encontrar tantas maquetas que representan ciertos espacios y ninguna de otros, como la sala de las Camas (Fig. 197), el Cuarto Dorado, el Generalife o la celebrada Fuente de los leones⁸⁵²?

852 Fernández Castro sí hizo representaciones de la fuente de los Leones (aunque no hemos conservado ninguna), no hay ni un solo ejemplo de Contreras, aunque sabemos que Mariano hizo una reproducción a escala real de la fuente para el Patio Árabe del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, como veremos en el siguiente capítulo.

Fig. 197. Interior de la pieza 127. Diego Fernández Castro. Colección privada, Granada. Fotografía Asunción González Pérez.



Entre estos escenarios, quizás la ausencia más curiosa es la de la sala de Camas. Siendo éste el espacio en el que Rafael Contreras y el taller de vaciados inauguraron y ensayaron las primeras restauraciones adornistas, tendrían el conocimiento de los ornamentos y del espacio suficientes como para realizar una exquisita maqueta del mismo. Sólo nos consta que mandó una reproducción a escala de esta sala al South Kensington en Londres en 1862, y más tarde, en 1865 envió otro ejemplar a Rusia, pero desconocemos sus características. Por el contrario, sí se han conservado ejemplos de esta estancia elaborados por el taller de Diego Fernández Castro (catálogo 127). Como hemos visto, es posible que este taller tuviera acceso a los vaciados directos de las decoraciones de la sala gracias a la participación del artesano Tomás Pérez, suegro de Diego Fernández Castro, y quien trabajó intensamente en este espacio. Si comparamos esta importante maqueta con el original tal y como quedó en el siglo XIX tras las restauraciones de Contreras, vemos que se trata de uno de los modelos que más se acerca al original y que constituye también una innegable fuente material para el estudio de este espacio.

Como hemos comprobado en este apartado, muchas de las maquetas de la Alhambra realizadas en Granada en el siglo XIX, pueden ser utilizadas como fuentes materiales del estado de conservación del palacio nazarí en el siglo XIX. Pero no sólo eso, sino que además, son instrumentos indispensables en el estudio de las restauraciones llevadas a cabo por la familia Contreras, ya que en realidad representan el estado de la Alhambra tras esas intervenciones.



Cuarto capítulo

EL COLECCIONISMO DE MAQUETAS DE LA ALHAMBRA EN EL SIGLO XIX

La investigadora alemana Susan M. Pearce define el concepto de coleccionismo de esta manera: “collecting is a set of things which people do as an aspect of individual and social practice which is important in public and private life as a means of constructing the way in which we relate to the material world and so built up our lives”⁸⁵³. Esta definición expone perfectamente el modo y las razones que impulsaron a los coleccionistas del siglo XIX a la adquisición de maquetas a escala de la Alhambra, ya que coleccionarlas se volvió una moda entre los visitantes del XIX, como una acción propia de la visita con cuya compra se recordarían las experiencias vividas durante el viaje, depositando recuerdos y vivencias sobre un soporte material diseñado para este propósito.

Para empezar, debemos tener en cuenta que el coleccionismo de arte no fue algo novedoso del siglo XIX. Las clases altas de la sociedad europea llevaban siglos coleccionando objetos culturales como símbolo de su nivel social y cultural. Es un fenómeno que había nacido cómo expresión de poder de la monarquía y los más adinerados alrededor del siglo XV, más tarde se extendió con las *Kunst-und Wunderkammer* o gabinetes de curiosidades del siglo XVII, donde se coleccionaban objetos interesantes y únicos de la naturaleza y de la producción humana; hasta finalmente llegar al siglo XVIII y la creación de los primeros museos nacionales, cuando el coleccionismo de arte tomó un nuevo sentido como ejercicio nacional común⁸⁵⁴.

853 PEARCE, Susan M. *On Collecting. An investigation into collecting in the European tradition*. London and New York, 1995, p. 39.

854 Sería excesivamente largo referir aquí el alto número de publicaciones existentes acerca del coleccionismo. Ver entre otras: MORÁN, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando, *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, 1985; PEARCE, Susan M., *Museums, objects and Collections*, Washington D.C., 1993; ELSNER, John and CARDINAL, Roger (eds.) *The Cultures of Collecting*, London, 1994; PEARCE, Susan M. *On Collecting. Op.cit*; CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis, *Tesoros y colecciones: orígenes y evolución del coleccionismo artístico*, Valladolid, 2001; SHELTON, Anthony (ed.), *Collectors. Individuals and Institutions*, London, 2001; CHAMBERS, Neil, *Joseph Banks and the British Museum; the World*

La importancia del coleccionismo va más allá de la posesión de algo bello. Coleccionar objetos artísticos es una actividad que desde antiguo fue de la mano de la supremacía económica. Durante los siglos XVII y XVIII se puso de moda entre la realeza y las clases altas, el poseer un “gabinete de curiosidades” que sería expuesto a los visitantes de la casa para entretenerlos y mostrar así su poder. Estos gabinetes eran colecciones de objetos, que al principio se instalaron en pequeños armarios o gabinetes, para luego pasar a ocupar grandes espacios o incluso estancias completas en una casa o palacio. Las piezas que formaban estas colecciones eran objetos raros, valiosos, con importancia histórica o inusuales, todos ellos reunidos para su estudio o disfrute.

En el siglo XIX se crea una interesante dicotomía en el coleccionismo, y vemos cómo se desarrollan paralelamente el coleccionismo privado y el coleccionismo impulsado por museos e instituciones públicas para el beneficio de cada país. Nosotros estudiaremos ambos casos en este capítulo.

Por un lado, en los primeros años del siglo XIX, el coleccionismo privado continuó siendo en un fenómeno íntimamente ligado a la actividad económica y al estatus social y político. Ya durante el *Grand Tour*, a finales del siglo XVIII, los viajeros comenzaron a admirar y adquirir piezas de arte en los diversos destinos de su viaje, extendiéndose así no sólo el deseo de viajar y conocer otros lugares, sino también de poseer algo característico de estas culturas visitadas que poder mostrar de vuelta a casa. Sin lugar a dudas, los visitantes de Granada en el siglo XIX eran herederos de este gusto ilustrado por llevarse un recuerdo del lugar visitado.

Si bien a principios del siglo XIX este placer se reservaba únicamente a las clases altas que tenían los recursos necesarios para adquirir piezas, desde mediados de siglo el coleccionismo experimenta un cambio fundamental, y la moda se extiende también progresivamente a las clases medias, que empezaron a formar sus propias colecciones de objetos, no sólo de antigüedades, sino también de artes decorativas, artesanía y diseño modernos. El coleccionismo de arte entre los miembros de clases sociales menos pudientes, como burgueses o la clase media, perseguía imitar los gustos de la antigua nobleza, y la afición de coleccionar evidenciaba el intento de reafirmar el estatus económico y social del coleccionista. Es cierto que existen excepciones, ya que también podemos hablar de un tipo de coleccionista privado que concebía la adquisición de objetos artísticos como una vía de investigación para el conocimiento y la construcción de la cultura y la historia del arte. Así, en muchas ocasiones, la calidad del objeto que poseía un coleccionista no

of collecting 1770-1830, London, 2007; FREDERICKSEN, Rune and MARCHAND, Eckart, *Plaster casts: making, collecting and displaying from classical antiquity to the present*, Berlin, 2010; REIST, Inge and COLOMER, José Luis, *Collecting Spanish Art: Spain's Golden age and America's gilded age*, New York, 2012; DAVENE, Christine and FLEURENT, Christine, *Cabinets of Wonder: a passion for collecting*, New York, 2012.

dependía tanto de sus posibilidades económicas, como de su interés por el estudio y el entendimiento de esa obra. Las maquetas fueron así mismo accesibles a estas clases sociales menos pudientes, ya que especialmente desde finales del siglo XIX, las piezas se abaratan y se hacen asequibles a todos los públicos.

Para esta apertura a otras clases sociales, fue fundamental la expansión del coleccionismo de arte contemporáneo, más accesible que las antigüedades. Debido a la Revolución Industrial y las nuevas maquinarias que se utilizan en la producción de objetos artísticos, se abaratan los procesos y los costes de los materiales, lo que hace que las obras de arte disminuyan también su precio. Estos adelantos técnicos originan un debate cultural sobre el atraso estético y creativo que se asumía con la producción industrial y su aplicación a las artes. Esta preocupación marcaría el pensamiento artístico del XIX generando continuas discusiones sobre cómo poder aplicar mejor la industria en la producción artística para poder optimizar la calidad estética de los objetos artísticos producidos industrialmente. Una de las soluciones adoptadas fue que éstos se inspiraran en las bellas artes del pasado que ya eran estéticamente apreciadas.

La recuperación de las artes del pasado, que en arquitectura derivó en lo que llamamos los “neos”, fue muy relevante también en las artes decorativas. La aplicación de los estilos históricos estuvo marcada en algunos países por pretensiones nacionalistas. En el caso de España se tomó el estudio y recuperación del pasado hispanomusulmán como un ejercicio de redefinición del concepto de “lo español” y como una búsqueda de la identidad original que la diferenciara como nación del resto de Europa, como ya hemos visto en el capítulo 1.

A través del empleo de los principios dominantes de los diferentes estilos del arte hispanomusulmán, se podría alcanzar la originalidad que diferenciara las producciones nacionales de las extranjeras. De esta manera, la fabricación de artes decorativas en este estilo y su posterior coleccionismo animaba a un mayor consumo en los mercados nacionales y extranjeros del producto español y a la difusión nacionalista de España. Esta circunstancia se dio también en otros países, como en Gran Bretaña, donde la recuperación del gótico tuvo tintes de marcado carácter nacionalista⁸⁵⁵, como vemos en la famosa villa neo-gótica Strawberry Hill realizada para Horace Walpole (1717-1797) en Twickenham, cerca de Londres⁸⁵⁶. Sin duda, este matiz nacionalista se encontraba presente en las maquetas, que

855 Acerca del gótico como estilo nacionalista británico consultar: ALDRICH, Megan, *Gothic Revival*, London, 1994; BERESFORD HOPE, Alexander James, *The English Cathedral of the Nineteenth Century*, London, 1861; CROOK, J. Mordaunt, “Early French Gothic” in MACREADY, Sarah and THOMSPSON, F.H. (eds.), *Influences in Victorian Art and Architecture*, London, 1985, pp.49-58.

856 Sobre Walpole ver: SABOR, Peter, *Horace Walpole; The critical Heritage*, London, 1987; REEVE, Mathew M., “Gothic architecture, Sexuality and license at Horace Walpole's Strawberry Hill” in *The Art Bulletin*, volume 95, number 3, London, September 2013, pp. 411-439.

son a la vez la representación del pasado glorioso hispanomusulmán, y una imagen del recuerdo de la visita a España, que impulsaron a muchos coleccionistas privados a adquirirlas.

Por otro lado, debido al mayor interés en las artes a partir del siglo XIX, se comenzó a desarrollar en Europa una conciencia colectiva, impulsada por el romanticismo, que consideraba los bienes culturales y artísticos como únicos e insustituibles testimonios del pasado de la humanidad. Círculos de intelectuales y artistas vieron la necesidad de promover la recuperación, conservación y estudio de los objetos artísticos e históricos y para conseguir dicho propósito se promulgó la creación de escuelas y museos como instrumentos de educación para formar a jóvenes artistas y educar al público en el buen gusto estético y la importancia de conservar el patrimonio artístico mundial. Este proceso, que había comenzado en el siglo XVIII con la creación de las Academias artísticas se consagró en las primeras décadas del XIX, con la inauguración de museos, escuelas de arte y de diseño, tanto en España como en Reino Unido, que comenzaron a coleccionar objetos de arte.

Para la codificación de este proceso tuvo gran importancia la inauguración de la Great Exhibition londinense en 1851 en Hyde Park, donde se pudieron contemplar las creaciones artísticas e industriales de medio mundo, y sobre todo, unos años más tarde la creación del South Kensington Museum, que fue creado para albergar una colección de obras internacionales que ayudaran a comprender mejor a la raza humana. Estos dos acontecimientos hicieron de Gran Bretaña un país pionero en el coleccionismo de arte por parte de las instituciones públicas⁸⁵⁷.

Estas instituciones públicas tienen sus raíces en las ideas de la Ilustración que consideran que un mejor entendimiento del mundo puede conseguirse a través del estudio empírico de las cosas. La mayoría de estas colecciones nacionales se asientan sobre colecciones privadas que fueron donadas o pasaron a ser públicas por diversas razones, como donaciones o adquisiciones. Así el coleccionismo privado también fue fundamental en el siglo XIX para la dispersión y el entendimiento del arte. Fueron las protagonistas de numerosas exhibiciones temporales en el XIX que acercaron el arte a la población, al mostrar públicamente colecciones que estaban condicionadas por el gusto personal de cada coleccionista, y fueron parte del germen de los museos nacionales⁸⁵⁸.

El nacimiento del museo cubre dos aspectos básicos de la naturaleza humana, el de la curiosidad por saber y el deseo por coleccionar. La importancia de estas colecciones

857 Sobre la creación del South Kensington Museum: GERE, Charlotte and SARGENTSON, Carolyn, "The making of the South Kensington Museum; curators, dealers and collectors at home and abroad", in the *Journal of the history of collections*, vol 14, nº 1, Oxford, 2002.

858 PEARCE, Susan M., *Museums, objects and ...Op.cit.*, p. 25

nacionales reside en que un museo no sólo acoge una colección, sino que la preserva e interpreta para el desarrollo del conocimiento humano⁸⁵⁹. La creación y desarrollo de las colecciones públicas nacionales es un paso más en el incremento del coleccionismo, que se impulsa en el siglo XIX como instrumento para la educación y también como instrumento político⁸⁶⁰. Las maquetas de la Alhambra son protagonistas del coleccionismo de arte por parte de las instituciones públicas europeas del siglo XIX, ya que, debido a la gran fama del conjunto nazarí, y al proteccionismo del que disfrutó desde mediados del siglo, estas piezas y reproducciones fueron coleccionadas como ejemplos de su arte y su estilo.

En este capítulo estudiaremos los dos principales tipos de coleccionismo en el siglo XIX aplicados a la adquisición de maquetas: por un lado, nos centraremos en el coleccionismo de maquetas de la Alhambra en el sector privado, como objetos de lujo y souvenirs, íntimamente relacionados con el surgimiento del turismo de masas tal y como lo conocemos hoy en día. Y por otro lado estudiaremos el coleccionismo de maquetas en el sector público, y la importancia que tuvieron para la educación de arquitectos, diseñadores, artistas y el público en general.

Por último, queremos indicar que para realizar el análisis de las colecciones, vamos a exponer colecciones públicas y privadas, con ejemplos españoles y británicos principalmente. Además de que ésta es la línea que hemos seguido en toda la investigación, creemos que ello nos ayudará a acotar el estudio, que de otra manera se haría interminable dada la cantidad de maquetas de la Alhambra existentes en colecciones de todo el mundo.

4. 1. EL COLECCIONISMO PRIVADO: MAQUETAS Y SOUVENIRS.

Sin duda la moda por el coleccionismo de arte español que se generó desde finales del siglo XVIII, fue fundamental para que los visitantes a Granada se sintieran cómodos adquiriendo objetos artísticos y souvenirs que representaran el arte de la ciudad. La adquisición y la atracción de los visitantes hacia las maquetas de la Alhambra, estuvo influida por la familiaridad que los coleccionistas ya tenían con el arte español.

859 PEARCE, Susan M. *On Collecting...Op.cit.*, p. 410.

860 HOOPER-GREENHILL, Eilean (ed.), *The educational role of Museums*, London and New York, 1999, p. 10

4.1.1. El Coleccionismo de arte español en el siglo XIX. Gran Bretaña y su atracción por “lo español”.

La Guerra de Independencia actuó como desencadenante del interés que ejerció lo español en el extranjero. Recordemos además, que desde inicios del siglo XIX la reproducción de grabados y dibujos, y los relatos realizados por los combatientes de esta guerra, dispersaron y divulgaron la imagen de España por toda Europa. En la década del 1830 se consagra definitivamente el mito romántico de lo español y se inicia así un período en que el arte español es altamente codiciado por los coleccionistas europeos.

Es entonces cuando comienza una nueva fase de “coleccionismo” de arte español en Europa: el expolio y la venta de obras de arte marcan el punto de inflexión en la creación de una imagen elaborada de país, que ayuda a romper con el aislamiento a la vez que encasilla a España en una idea preconcebida de país llena de estereotipos.

La situación de inestabilidad política en España en las primeras décadas del siglo XIX, propicia la salida de obras de arte. La quema de conventos en el verano de 1835 y la posterior desamortización de los bienes eclesiásticos promulgada por el gobierno de Mendizábal (que ordenaba por decreto que estos bienes se vendieran en subasta pública), favoreció el expolio, la destrucción, el comercio y la dispersión de obras de arte españolas⁸⁶¹.

El expolio empezó a levantar algunas voces críticas de artistas y eruditos españoles, que denotaban la gran sensación de pérdida, como reflejan las palabras del Conde Campo de Alange, José de Negrete y Cepeda:

“Llegó la guerra de la independencia; y consecuencia de ella fue un roze [sic] más inmediato de nacionales con estrangeros [sic]. Entonces pudieron estos ver nuestra riqueza; y ya aprovechándose de nuestra ignorancia, ya valiéndose del brutal derecho de la fuerza; se hicieron dueños de innumerables pinturas de nuestros más célebres profesores [...] No se puede dar un paso por la península sin hallar vestigios del vandalismo de la guerra”⁸⁶².

Este deseo por coleccionar arte español llevó también a la aparición de copistas y falsificadores, ávidos por vender sus copias a los “incautos” coleccionistas, desconocedores de las obras que acababan de aparecer en el mercado tras la guerra y la desamortización, y que en muchas ocasiones no estaban ni siquiera inventariadas, por lo que era complicado

861 RUEDA HERNANZ, Germán; GARCÍA COLMENARES, Pablo y DíEZ ESPINOSA, José Ramón, *La desamortización de Mendizábal y Espartero en España*, Madrid, 1986.

862 CAMPO de ALANGE, Conde, “Sevilla. La catedral” en *El Artista*, tomo II, nº 18, 1835, p. 209

trazar una historia del objeto. Hubo además una enorme carencia en la legislación española, que impidiera la gran cantidad de compraventas y exportaciones, por lo que muchas veces los propios marchantes disfrazaban sus operaciones ilegales como actos de buena fe para poder rescatar el patrimonio artístico en peligro tras la desamortización y el poco interés que mostraban los españoles sobre su pasado artístico.

Al hablar del coleccionismo de arte español a finales del XIX realizado por Archer Milton Huntington, María Dolores Jiménez-Blanco se refiere a la necesidad y el interés de coleccionar arte español para entender la identidad, la esencia de “ser español”⁸⁶³. La necesidad de entender un país que cumplía con los ideales románticos europeos, hizo que el arte español fuera muy popular y que los coleccionistas del XIX buscaran poseer ejemplos materiales que representaran esa esencia. Como ya hemos comentado, “lo español” era un concepto que se estaba formando marcado por los estereotipos y prejuicios extranjeros, que crearon una imagen idealizada de los españoles. “Ser español” en el siglo XIX, estaba directamente relacionado con el pasado exótico musulmán, y con Andalucía. Es por ello que algunas de las obras más codiciadas por los coleccionistas del XIX serán precisamente las del pasado andalusí.

Dentro del concepto de “lo español”, hubo varias vertientes más o menos diferenciadas, y que fueron representadas por distintos tipos y estilos artísticos, que a su vez fueron coleccionados como expresión del arte de una nación. Hacia mediados del siglo XIX, la cultura española estaba construida sobre la dicotomía del pasado cristiano, y las aportaciones del glorioso pasado musulmán, representado por la Alhambra. Lo Andaluz se convirtió pronto en lo que “mejor” representaba “lo español” pues quizás unificaba ambos mundos. Como la escritora Cecilia Bohl de Faber creía, “Andalucía es la parte de España que aún es genuinamente española”⁸⁶⁴.

Gran Bretaña fue uno de los principales países consumidores de arte español, especialmente desde inicios del siglo XIX. Los primeros objetos en llamar la atención del coleccionista anglosajón fueron las pinturas de los grandes maestros del Siglo de Oro⁸⁶⁵. Inmediatamente después de la Guerra de Independencia el mercado de arte británico se vio inundado por la llegada de pinturas españolas, muchas de ellas, fueron expuestas en

863 JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores. “Archer Milton Huntington, “¿Un coleccionista del 98?” en PÉREZ MULET, Fernando y SOCIAS BATET, Inmaculada (eds.), *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona, 2011, p. 133-141.

864 Cif MONTOTO, Santiago, *Fernán Caballero, algo más que una biografía*, Sevilla, 1969, p. 243.

865 VV.AA., *Pintura Española de los siglos XVI al XVIII en colecciones centroeuropeas*, Museo del Prado, Madrid, 1981.

las muestras anuales organizadas por la British Institution o por la Royal Academy⁸⁶⁶. Esta disponibilidad provocó el auge de su popularidad y la intensificación de su coleccionismo, así como el deseo por viajar a España.

Debido a la gran popularidad del viaje a Andalucía, los viajeros querían llevarse las experiencias vividas en forma de objetos que representaran la imagen estereotipada que se había formado: los toros, el flamenco, las costumbres andaluzas, la profundidad con la que se vivía la religión cristiana, el pasado musulmán; todo ello había contribuido a perfilar una imagen tópica de lo español representado por lo andaluz y formaban las características que se iban a intentar reproducir en los objetos artísticos. Estos objetos simbolizaban el viaje a España y lo español, de la misma manera que lo andaluz llegó a convertirse en la representación predilecta de lo español.

En este ambiente, y con el impulso de la desamortización de Mendizábal, comenzó la salida continuada de obras de arte español de nuestras fronteras. La mayoría de estos objetos fueron expoliados o mal vendidos por unos dueños desconocedores de su verdadero valor. Los británicos aprovecharon esta situación. John Charles Robinson (1824-1913) fue uno de los primeros conservadores del museo South Kensington, y realizó tres viajes a España para comprar piezas⁸⁶⁷. Robinson relata el ambiente que se vivía en la época respecto a la fácil adquisición de obras de arte. En 1863 escribe:

*“The peninsular countries were still a virgin soil. In those regions the collection of works of art in their original sources and habitations, was still feasible and calculated to yield a rich harvest [...] successive yearly expeditions to innumerable art auctions, dealer’s gatherings, old family collections, convent and church treasures, yielded up an infinity of treasures”*⁸⁶⁸.

El pasado hispanomusulmán no se libró de este fenómeno, y durante estos años gran cantidad de obras de arte salieron del país, y acabaron en países europeos. Ejemplos de marfiles cordobeses, tejidos almohades y nazaríes o cerámica de Manises, dejan España

866 Sobre coleccionismo de pintura española en Gran Bretaña ver: BRAHAM, Allan, *El Greco to Goya; the taste for Spanish paintings in Britain and Ireland*, London, 1981; GLENDINNING, Nigel; MACARTNEY, Hilary and HARRIS, Enriqueta, *Spanish art in Britain and Ireland 1750-1920*, Suffolk and New York, 2010; CERÓN, Mercedes, “El coleccionismo de pintura española en la National Gallery de Londres: Frederick William Burton (1874-1894)” en PÉREZ MULET, Fernando y SOCÍAS BATET, Inmaculada (eds.), *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona, 2011, p. 59-75.

867 BAKER, Malcolm, “Spain and South Kensington: John Charles Robinson and the Collecting of Spanish Culture in the 1860s” in *The V&A Album*, III, 1984, pp. 340-349.

868 ROBINSON, John Charles, “Our public art Museums” in *The Nineteenth Century*, nº 250, London, December 1897, pp. 962-963.

para acabar en colecciones privadas y públicas extranjeras, especialmente en Gran Bretaña, donde el arte hispanomusulmán tuvo gran repercusión⁸⁶⁹.

Muchos autores hablan de las oleadas de viajeros que llegaban a Andalucía y de cómo buscaban desesperados esa obra representativa del arte español más oriental para llevarse a casa. George Dennis, autor de *A Summer in Andalusia* lo describe de esta manera:

*“The tide of travellers, which...has made every corner of (Italy) as familiar to us as Brighton or Bath [...] will then extend to Granada. Oh the glorious effects of bad government! Oh the delightful terrors of the bandit’s trabuco! Oh the sweet miseries of the ventas! When these are gone? Gone alas! Will be the splendors of Granada: its Alhambra will be torn to pieces by travellers”*⁸⁷⁰.

A mediados del siglo XIX, el gobierno local, alertado por las quejas de artistas y hombres de cultura, recapacita sobre de la necesidad de evitar el movimiento de patrimonio hispano al extranjero. Esta consciencia no evita por completo la salida de obras, y lo que hace es agudizar aún más el ingenio de coleccionistas y marchantes que siguen realizando sus transacciones, aunque ahora con gran sigilo, para evitar el escándalo público. Esta crítica sobre el coleccionismo feroz y descontrolado de obras estuvo muy presente en la prensa española de la época. En un artículo firmado por A. Rodríguez Villa en la revista *La Enseñaza*, se denuncia esta situación de manera muy clara en la década de 1860, cuando ya había cierta legislación al respecto:

“Inglés conocemos que cada vez que viene a España (y desdichadamente viene con mucha frecuencia) es a manera de langosta para nuestras antigüedades manuales; y a buen seguro que si como compra piezas de orfebrería pudiese comprar y transportar a su país el palacio de la Alhambra, el Alcázar de Sevilla y tal cual de nuestras mejores catedrales, hiciéralo [sic] de muy buena gana, sin muchas consultas ni expedienteo y sin que su nación reparara en un tantico [sic] más o menos dinero. Mucho nos tememos que cuando en España se generalice tan noble afición y el Gobierno se resuelva a protegerlas, se encuentre el campo de muestras antigüedades completamente espigado, quedándonos

869 Sobre la repercusión del arte hispanomusulmán en Gran Bretaña ver: DARBY, Michael, *Op.cit*; RAQUEJO, Tonia, *El Palacio encantado...Op.cit*; FLORES, Carol A. Hrvol, “From gilded dream to learning laboratory: Owen Jones’s study of the Alhambra” in *Studies in Victorian Architecture & Design*, 1, 2008, pp. 19-29; GLENDINNING, Nigel, MACARTNEY, Hilary and HARRIS, Enriqueta, *Op.cit*.

870 DENNIS, George, *A summer in Andalusia*, London, 1839, p. 139.

solo el triste consuelo de verlas esmeradamente conservadas y clasificadas en los museos de Inglaterra, Francia o Alemania”⁸⁷¹.

A pesar de las críticas, muchos españoles también participaron de este mercado. En ocasiones como coleccionistas, pero la mayoría de las veces ejerciendo como vendedores de las obras de arte. Las críticas al clero que, o dejándose engañar o a sabiendas, malvendía las obras de arte pertenecientes a la iglesia, dejaron patentes el desconocimiento y el des-interés de un pueblo que aún no era consciente de la importancia del arte de su pasado⁸⁷². Hemos visto el claro ejemplo del expolio de las antigüedades de la Alhambra y cómo los gobernadores y trabajadores del conjunto participaron activamente en este negocio, así como la ignorancia de muchos granadinos que no entendían el interés de los extranjeros en esas “ruinas”. Además, aunque es un tema poco estudiado, conocemos la existencia de diferentes marchantes y anticuarios en la ciudad de Granada, que vendían piezas a coleccionistas nacionales e internacionales⁸⁷³.

El procedimiento de muchos coleccionistas para hacerse con obras españolas en nuestro país consistía en la compra a través de agentes. Esto fue quizás más común en el caso de aquellos que atesoraban obras pictóricas, como George August Wallis, que fue agente del escocés William Buchanan⁸⁷⁴, gran marchante de la pintura del Siglo de Oro español. Pero también muchas veces los propios viajeros hacían de agentes para sus compatriotas como es el caso del Barón Davillier.

Pero quizás los contactos más importantes para los coleccionistas del siglo XIX fueron los diplomáticos de sus países destinados en España. Éstos, no solo tenían las relaciones y el conocimiento suficiente del país como para ayudarles y orientarles en sus viajes, sino que muchas veces ayudaban a coleccionistas, tanto públicos como privados, encargándose del transporte de las obras adquiridas. Este es el caso del diplomático británico Henry Layard, destinado en Madrid, aliado indispensable de museos como el British o el Victoria and

871 *La Enseñanza. Revista general de instrucción pública y particular de Archivos y Museos*, nº 11, Madrid a 10 de marzo de 1865, p.5.

872 MARTÍNEZ RUIZ, María José, “Entre negocios y trapicheos. Anticuarios, marchantes y autoridades eclesiásticas en las primeras décadas del siglo XX. El caso singular de Raimundo Ruiz” en PÉREZ MULET, Fernando y SOCIAS BATET, Inmaculada (eds.) *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*. Barcelona, 2011, pp. 151-191.

873 En la correspondencia de Juan Facundo Riaño con el Museo South Kensington, éste nombra a diferentes marchantes y anticuarios a los que ha comprado objetos artísticos, como a un tal Antonio Sánchez, que le ofrecía “*nasrid textiles*” o un tal Eduardo Martín, que vendía “*moorish tiles*”. V&A, *Referee reports*, J. F. Riaño. *Part 1 March-November* 1873.

874 MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis, “Coleccionismo y mercado artístico en Sevilla” en PÉREZ MULET, Fernando y SOCIAS BATET, Inmaculada (eds.) *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*. Barcelona, 2011, pp. 217-241, p, 235.

Albert de Londres en la adquisición de obras de arte⁸⁷⁵, ya que muchas veces el negocio se cerraba en España, luego la obra se depositaba bajo su cuidado en la embajada británica en Madrid, y él se encargaban del traslado a Gran Bretaña. Otros, como Julian Williams, que fue cónsul inglés en Sevilla, no sólo actuó como marchante, vendiendo cuadros a coleccionistas británicos, sino que él mismo tuvo una importante colección de pintura española y fue considerado un gran experto en la materia⁸⁷⁶.

Desde la segunda mitad del siglo XIX el gobierno comenzó a crear leyes para la protección del patrimonio español y con ello se inició el control del mercado de obras de arte⁸⁷⁷. Esto llevó a la intensificación del coleccionismo de otro tipo de obras de producción contemporánea, que no estaban sujetas a estas leyes. Por lo tanto, la adquisición de estas piezas, que seguían representando al país, no conllevaba una pérdida del pasado cultural importante para España, sino más bien, un cierto desarrollo económico asociado a su producción. Los principales beneficiarios de este proteccionismo fueron los artistas, artesanos y diseñadores españoles del siglo XIX, que vieron cómo sus creaciones sustituían en muchas ocasiones la falta de obras de arte antiguo en el mercado artístico. En este contexto se desarrolló un importante mercado de reproducciones, que sustituían a sus originales, y que hacían factible la adquisición de obras que de otra manera no sería posible poseer.

El comercio de las reproducciones y copias artísticas tendrá una doble vertiente en el mercado. Por un lado, fueron adquiridas por coleccionistas privados para añadir a sus colecciones, y por otra fueron compradas por museos, escuelas e instituciones públicas de cultura, para mostrar obras de arte que de otra manera no sería posible contemplar, en su afán por acercar el arte a un público más extenso⁸⁷⁸.

Por lo tanto, este fue el cambio fundamental que se produjo en el coleccionismo en este siglo, que impulsó la adquisición de vaciados y maquetas de la Alhambra. Y ésta se convirtió en uno de los monumentos más “coleccionados” de Europa en el siglo XIX. Hemos visto cómo la aparición del orientalismo supuso el incremento del coleccionismo del arte oriental en el Reino Unido, lo que coincidió con el aumento de los viajes de británicos a la Península Ibérica, y como consecuencia el posicionamiento de la Alhambra en el centro del interés de viajeros y coleccionistas del siglo XIX. Como resultado, se produjo

875 BL, Add, MS 39003 folio 335, Granada a 17 de October 1873.

876 MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis. “Coleccionismo y mercado artístico en Sevilla...”*Op.cit.*, p, 233.

877 ESTEVE, Rafael y FUENTES, Rafael, *Economía, historia e instituciones del turismo en España*, Madrid, 2000, p. 18.

878 SCREITER, Charlotte, “Competition, Exchange, Comparison. Nineteenth-Century Cast Museums in Transnational Perspective” in VV.AA., *The Museum is open: towards a transnational history of Museums 1750-1940*, Berlin, 2014, pp. 31-43.

una creciente demanda de objetos de arte que acercasen Granada y la Alhambra a aquellos que no podían viajar. Sus monumentos, sus antigüedades, sus costumbres, en definitiva, los paisajes y el ambiente de los que tanto habían oído hablar en los ya famosos relatos de viaje realizados por sus compatriotas, llegaban a Gran Bretaña a través de la adquisición de objetos artísticos⁸⁷⁹.

La Alhambra, y los objetos nazaríes fueron coleccionados de dos formas distintas durante el siglo XIX. Por un lado, se empezaron a comercializar antigüedades del pasado nazarí (en ocasiones éstas fueron en realidad copias modernas que se hacían pasar por originales) dentro del fenómeno del expolio y de la salida descontrolada de obras de arte en la primera mitad del siglo XIX. Por otro lado, se coleccionaron objetos fruto de la creatividad de la industria contemporánea que se ajustaban al estilo neo-Alhambra o alhambrista que estaba de moda desde mediados del siglo XIX, como hemos visto en el capítulo uno.

Respecto al coleccionismo de objetos originales de arte nazarí, ya hemos hablado de cómo el expolio que se vivió en la primera mitad del siglo XIX, tuvo como consecuencia la salida del país de gran cantidad de antigüedades de la Alhambra. No sólo los azulejos y yeserías que fueron arrancados de la pared por visitantes y locales, sino también los tejidos, objetos decorativos e incluso elementos arquitectónicos, que fueron mal vendidos o expoliados para acabar en colecciones europeas y americanas. Ya desde finales del XVIII se denunciaba esta práctica en la Alhambra. El francés Nicolás Massias criticaba que en Granada “los hijos de Albión reunían baldosas, azulejos y pedazos de estuco ante el asombro de los nativos que no entendían cómo aquellos venían de tan lejos a buscar piedras”⁸⁸⁰.

Tras el inicio de las restauraciones y el mayor entendimiento por parte de las autoridades de la importancia de conservar el patrimonio en la segunda mitad del siglo, se crean normativas y regulaciones en el comercio, que llevan a que se frene de manera importante el expolio de antigüedades de la Alhambra. Pero esto no detiene el gusto por su coleccionismo, lo que incrementa la aparición de las copias, las reproducciones y los vaciados que pudieran responder a la demanda de este mercado. Ya hemos visto cómo Rafael Contreras desarrolló una gran industria de copias y vaciados de la Alhambra, que se desarrolló a finales de siglo con la apertura de otros talleres, cuyas producciones permitieron a los coleccionistas llevarse un trozo de la Alhambra sin dañarla, por lo que el desarrollo de estas empresas será determinante para la disminución del expolio.

El crecimiento de estas empresas fue paralelo al impulso de una interesante corriente de coleccionismo de reproducciones artísticas por toda Europa, promovida por el deseo

879 MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis, “Coleccionismo y mercado artístico en Sevilla”...*Op.cit.*, p.16

880 KRAUEL, Blanca, “Peregrinación británica...”, *Op.cit.*, p.83.

de poder contemplar y poseer los objetos más famosos de la historia del arte, que ya no eran tan accesibles al coleccionista debido a las políticas de protección del patrimonio que se estaban desarrollando en el continente. La Alhambra fue intensamente copiada, y hoy en día encontramos reproducciones de sus decoraciones y ornamentos en los principales museos europeos, especialmente en Gran Bretaña, donde su presencia es muy acusada.

Por lo tanto, en el siglo XIX nos encontramos, casi de manera paralela, el interés europeo y en especial británico, por coleccionar la Alhambra en dos vertientes diferenciadas, coleccionando objetos originales, y mediante la adquisición de reproducciones. Para esta investigación nos interesa más la segunda forma de coleccionar la Alhambra: el coleccionismo de objetos de arte contemporáneo, nacidos del estilo alhambrista y de la industria coetánea, grupo en el que podemos incluir el coleccionismo de las maquetas arquitectónicas de la Alhambra.

Hubo varios factores que impulsaron el coleccionismo de objetos artísticos inspirados en la Alhambra en Gran Bretaña. Por un lado, los ya famosos relatos de viaje, acompañados de los grabados, dibujos y más tarde fotografías, que descubrirían la Alhambra para el público británico, del que ya hemos hablado. Por otro lado, el nacimiento y desarrollo del alhambristismo, que en Gran Bretaña se tradujo en la adaptación de las decoraciones de la Alhambra a la estética y el arte británicos. Este estilo se convertiría en razón fundamental del gran atractivo de los británicos por la Alhambra ya que sus motivos ornamentales se convertirían en una de las fuentes principales de inspiración para el arte y el diseño del país, producidos a partir de la interpretación de las decoraciones realizada por Owen Jones.

En este sentido, influyó la llegada de objetos nazaríes u obras de arte contemporáneas inspiradas en la Alhambra a las exposiciones británicas, que hicieron que su interés aumentase ya que, al traer estas obras, la Alhambra se convertía en un monumento más accesible para el público británico. Ya en la *Great Exhibition* londinense de 1851 en Hyde Park se presentó un lienzo original de la Alhambra y varias reproducciones de Contreras⁸⁸¹. La inclusión de una obra de la Alhambra se convirtió en un motivo recurrente en las demás exposiciones universales, confirmando la fama internacional que tenía el palacio nazarí y su posición dentro de la simbología de lo español para los británicos, con la participación de diversos artesanos granadinos en estas exposiciones a lo largo del siglo XIX⁸⁸². En estas exposiciones, aunque no se llevaran objetos originales, el monumento nazarí también estuvo presente, no solo a través de las reproducciones, sino también en la arquitectura

881 *Official catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations, by the Authority of the Royal Comission. Second corrected and improved Edition.* London, 1851

882 CASTRO Y SERRANO, José, *España en Londres: correspondencias sobre la Exposición Universal de 1862*, Madrid, 1863, p. 4. OSSORIO Y BERNARD, M., *Op.cit.*, p. 165



Fig. 198. Diseño de Owen Jones para el Alhambra Court en el Crystal Palace, Sydenham. Circa 1850. ©V&A, n° inv. 29084A/4.

de los pabellones, ya que muchos expositores se inspiraron en ella para realizar los espacios nacionales. Los objetos y el estilo de la Alhambra eran dignos de exposición ya que atraían la atención del público, tanto general como especializado. A través de su continua aparición en exposiciones, el arte de la Alhambra comenzó a captar la atención de coleccionistas británicos, que aunque no hubieran viajado jamás a Granada, empezaron a interesarse por un edificio que se estaba infiltrando en la estética de la sociedad británica y europea de la época.

Dentro de todo este entramado de causas y factores de la atracción de los británicos por el alhambbrismo, Owen Jones tendrá un papel fundamental en la recepción del palacio nazarí en Gran Bretaña. Su contribución más importante se produjo en 1854, bajo el gran edificio de cristal que fue el Crystal Palace de Sydenham. Jones decidió inspirarse en la Alhambra para que representara el arte “*Moresque*”, realizando el famoso Alhambra Court. Esta elección muestra la importancia que tenía la Alhambra ya a mediados de siglo en Gran Bretaña. La elección del palacio nazarí para representar uno de los estilos artísticos de los patios del Crystal Palace hace que el edificio se considere más allá del halo de mitología con el que había sido impregnado durante el romanticismo, y que siempre había estado presente a la hora de representar el conjunto hasta ese momento. Aunque aun empapada de cierto aire fantástico, la Alhambra se presenta aquí, como un monumento con un estilo definido, que puede ser fácilmente extrapolable al diseño y arte contemporáneos por la facilidad de copia y reproducción de sus elementos decorativos y formales (Fig. 198).

En el Alhambra Court que Jones realizó para la exhibición londinense, hubo una sala de moldes. Aunque se desconoce qué hubo en el interior de esta sala, creemos que le sirvió para mostrar los modelos que utilizó como guía para hacer su patio, y las decoraciones de la Alhambra. De ser así, con estos moldes Jones demostraba lo sencillo que sería copiar las decoraciones, ya que mediante la utilización de moldes vaciados directamente de las decoraciones del conjunto original, u otros moldes realizados a partir de dibujos, se podía imitar el monumento y llegar a poseer un pedazo de él que se adaptara a los espacios modernos. Esta facilidad hizo de la Alhambra un monumento recurrentemente copiado, y cuyas decoraciones eran fácilmente aplicadas al diseño contemporáneo.

Jones realizó además moldes del palacio nazarí, que donó al Institute of British Architects (RIBA)⁸⁸³. Estos moldes, de dos columnas de mármol, fueron realizadas en Londres, con la colaboración del escultor “*modeller*” Henry Alonzo Smith, quien trabajó también en la construcción del Alhambra Court, seguramente colaborando entre otras cosas en

883 RIBA LC/2/1/28

la realización de moldes de gelatina de los mocárabes del techo de la sala de Abencerrajes para explicar a los trabajadores cómo realizar un mocárabe⁸⁸⁴.

La construcción de este patio impactó en la idea que tuvieron los británicos de la Alhambra. Cambiaron su manera de acercarse el edificio, y el viaje para ver el original ya no era tan relevante, dado que podían observar una copia “exacta” sin salir de Londres. A partir de entonces, muchos llegaban a Granada creyendo que conocían perfectamente la Alhambra, como el viajero Philip Lutley Sclater, que en su relato de viaje decidió no incluir una descripción de la Alhambra ya que “el público inglés ya había tenido ocasión de ver su reproducción ¿No la ha visto todo el mundo ya en el Crystal Palace, más perfecta que el original?”⁸⁸⁵.

La influencia de Jones fue más allá de la realización del patio, ya que la publicación de *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra* y *The Grammar of Ornament*, proporcionaron el entendimiento necesario de las decoraciones de la Alhambra, y crearon un corpus decorativo accesible que facilitó la utilización y aplicación de estas decoraciones en el arte y diseño contemporáneo.

Los británicos fueron los principales consumidores de objetos “Alhambra” de todo tipo que se estaban creando tanto en Gran Bretaña como internacionalmente. Cerámica que imitaba el jarrón de las Gacelas nazarí, los azulejos siguiendo aquellos que decoraban los zócalos de la Alhambra, tejidos copiando las decoraciones geométricas que cubrían las paredes, etc, fueron algunas de las obras que inspiraron este estilo alhambrista del que ya hemos hablado y que se podían adquirir y contemplar en las exhibiciones más relevantes del momento. Debido a la gran aceptación y entendimiento que los británicos adquirieron de la Alhambra durante el siglo XIX, no es de extrañar la favorable recepción de las maquetas de la Alhambra, que fueron atesoradas tanto por coleccionistas privados como por instituciones públicas.

4.1.2. Souvenirs y maquetas.

En la segunda mitad del siglo XIX asistimos a un aumento del consumo de obras inspiradas en la Alhambra, lo que influyó en la recepción y aceptación del monumento. Pero, ¿por qué las maquetas despertaron tanto interés en Gran Bretaña? Creemos que se debió a la renovación y desarrollo de nuevas tipologías dentro del coleccionismo de arte,

que permitiría la aprobación de la adquisición de objetos tradicionalmente fuera de los circuitos del coleccionismo, como las maquetas.

El coleccionismo tradicional incluía por lo general obras pictóricas, esculturas, libros, tejidos o muebles. Pero en el siglo XIX este mercado se expande para dar cabida al coleccionismo de otro tipo de piezas que surgían como nuevas tipologías relacionadas con el desarrollo del diseño moderno y su aplicación en gran variedad de campos.

Estas nuevas tipologías, en muchas ocasiones nacidas gracias a los adelantos logrados con la industrialización, eran la consecuencia de la incursión del diseño y el arte en los objetos cotidianos y el intento de crear objetos bellos sin tener en cuenta su utilidad. El fenómeno, que nació en Gran Bretaña de la mano de William Morris y que se desarrolló con el *Arts and Crafts Movement*⁸⁸⁶, influiría en la creación de nuevos objetos que se convertirían en obras de arte a pesar de poder tener una funcionalidad cotidiana. Debemos incluir las maquetas a escala en esta categoría, ya que no eran piezas tradicionalmente atractivas para los coleccionistas de arte dado que su función había estado inserta en general en el ámbito del proyecto arquitectónico. Pero rápidamente, las maquetas ocuparon un puesto principal en la producción y coleccionismo de la Alhambra, ya que supieron entender muy bien las necesidades del gusto británico.

Pero además, el coleccionismo de maquetas se vio favorecido por el gran interés que se desarrolló en el siglo XIX tanto entre el coleccionismo privado, como el público, por las reproducciones artísticas. Raquejo opina que las reproducciones de la Alhambra ayudaron, incluso más que los originales, a extender el nombre y el estilo de la Alhambra por Gran Bretaña⁸⁸⁷. Estas obras, inspiradas en el arte nazarí y principales representantes de su *revival*, simbolizaban un monumento que tenía importantes connotaciones espirituales e intelectuales para los británicos. Fueron objetos con características lúdicas y de evasión relacionadas con el romanticismo, que además estaban realizadas con materiales modernos que hacían de ellas objetos decorativos más económicos, en los que al mismo tiempo se notaba la mano del artesano y el trabajo de taller⁸⁸⁸.

884 ROSSER-OWEN, Mariam, “Coleccionar la Alhambra: Owen...”*Op.cit.*, p. 45

885 SCLATER, Philip Lutley, *A naturalist’s impressions of Spain. Vacation tourists and notes of travel in 1861*, Cambridge, 1862, p189.

886 Sobre William Morris ver entre otros: PARRY, Linda, *William Morris*, New York, 1996; PEVSNER, Nikolaus, *Pionneers of modern design: from William Morris to Walter Gropius*, reed., London, 2005; MacCARTHY, Fiona, *Anarchy and beauty: William Morris and his legacy, 1860-1960*, London, 2014.

887 RAQUEJO, Tonia, “La Alhambra en el Museo Victoria and Albert...”*Op.cit.*, p.1.

888 Si bien los maquetistas del siglo XIX utilizaron materiales similares a los nazaries, encontramos ciertas diferencias básicas: la utilización de la escayola (material creado con la revolución industrial), el uso de pigmentos modernos con componentes químicos creados por el hombre, etc.

Los artesanos y diseñadores granadinos se verán favorecidos por este cambio de rumbo, y sus creaciones serán valoradas más allá de su funcionalidad, pasando a considerar también su diseño y su estética. Los objetos que estuvieran diseñados siguiendo las decoraciones de la Alhambra, o que imitaran cualquiera de sus espacios o su ornamentación, serían dignos del coleccionismo de la época, anhelante por poseer un recuerdo del monumento.

Pero además, gracias al nacimiento de estas nuevas tipologías, la Alhambra fue protagonista en el coleccionismo de “nostalgia” que se puso de moda en el siglo XIX, por el cual el viajero sentía la necesidad de llevarse un recuerdo de su viaje para poder evocarlo tras su vuelta a casa. Es en el contexto del “objeto nostálgico” en el que se crearán una serie de obras artesanales y recuerdos prosaicos que los coleccionistas adquirirán como representaciones materiales de las experiencias vividas. Este tipo de coleccionismo impulsará la creación de la exitosa industria de producción de souvenirs que seguirá siendo fundamental para el monumento hasta nuestros días.

Los artesanos granadinos no fueron ajenos al interés que mostraron los coleccionistas por los objetos relacionados con la Alhambra, y como consecuencia se desarrolló una gran industria alrededor del turismo. Se extendieron entonces una serie de heterogéneas producciones dedicadas a la manufactura y venta de souvenirs de la Alhambra, fotografías, muebles, grabados, maquetas y reducciones a escala que intentaban hacerse un hueco en el mercado de arte británico que ya estaba preparado para la aparición y la aceptación de estas obras tras el conocimiento y posterior comprensión de la estética del conjunto nazarí. Así las maquetas, que se desarrollaron para cubrir las necesidades del coleccionismo de nostalgia, se convirtieron en unos de los souvenirs predilectos de los visitantes a la Alhambra.

El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española describe la palabra souvenir como “el objeto que sirve como recuerdo de la visita a algún lugar determinado”. Esta definición corresponde a la idea de que un souvenir es un objeto producido para remover la memoria a través de un recuerdo material del lugar visitado o el objeto admirado.

Pero ¿qué proporcionaba la compra de una maqueta como souvenir que otros objetos no aportaban?

Hemos visto que la maqueta pertenece al estadio más pragmático del ejercicio arquitectónico, y dentro del proyecto podía evocar lo “aun no construido”, la idealización del edificio presentada en miniatura. Representan un paso significativo hacia la realización final y son, por lo tanto, la articulación material de un deseo, ya sea del mecenas o del arquitecto. Pero creemos que, en el caso de las maquetas de la Alhambra realizadas por estos talleres, lo que proporcionaba su adquisición se encaminaba más hacia la representación ideal del edificio (o partes de este) que ya no se conservaban en el mismo estado que en

el momento de su edificación, siendo así objetos surgidos de la imaginación del artesano para recrear las obras de arte del pasado.

En este caso, el motivo de la adquisición de estas maquetas se relaciona con este deseo de poseer un pasado idealizado. Pues, como hemos visto, se trataba de memorizar y recordar un famoso monumento en su estado original⁸⁸⁹. Estas piezas ofrecían la posibilidad de contemplar la Alhambra tal y como habría sido en su máximo esplendor, y de este modo los espectadores pasaban a ser unos “privilegiados”, al poseer una maqueta de un edificio hoy parcialmente perdido. Por lo tanto, representan a su vez un deseo, en este caso el de recuperar un pasado grandioso.

Como consecuencia, el coleccionismo de estos objetos ejercía un importante trabajo de difusión de la Alhambra y del trabajo de Rafael Contreras y los otros artesanos, no solo mostraban un magnífico edificio a aquéllos que aun no lo habían visitado, sino también evocaban un pasado perdido que podía convertirse en un futuro real gracias a las restauraciones que se estaban llevando a cabo. Éste fue uno de los factores más relevantes para el interés de los visitantes por coleccionarlas, la obsesión por poseer personalmente un objeto refinado y de lujo, que a su vez representa un edificio perdido que revive en este modelo y que el espíritu pasional y curioso del ser humano no puede dejar de poseer.

Por otro lado, más allá de la posibilidad que daban estas maquetas de poseer un “pedazo” del pasado glorioso de la arquitectura hispanomusulmana, también proporcionaban otro imposible. Un edificio es la manifestación artística más difícil de poseer y menos tangible. Es algo sustancial, duradero, costoso y de grandes proporciones. Una maqueta convierte al edificio en algo tangible, manejable y más barato. Las maquetas reproducen algo tan familiar como un espacio donde habitar, pero en miniatura, y la atracción del ser humano sobre un objeto o un espacio en miniatura es palpable desde la infancia, cuando los principales compañeros de los niños son los juguetes que representan personas o cosas en tamaño diminuto⁸⁹⁰. Pero estas miniaturas también despiertan sensaciones de poder y deseo, al poseer un magnífico edificio que de otra manera sería inalcanzable. Recordemos además, que el desarrollo de la empresa de Rafael Contreras coincidió con el cese de los expolios en la Alhambra y el aumento en la seguridad, por lo que se había tornado casi imposible el llevarse una parte real del monumento.

Asimismo, las maquetas ofrecían una ventaja que era muy relevante para completar la visita. La experiencia que una persona puede tener de un edificio siempre es una

889 KNOBLING, Clemens, “The Architectural Model as Means ...”, *Op.cit.*, pp. 309-314.

890 CALATRAVA, Juan, CACHORRO, Emilio, GRACIA, Francisco y MARTÍNEZ, Juan, *Microarquitecturas...* *Op.cit.*, p. 26

experiencia pausada, que aumenta con el tiempo y con la observación, debido a las grandes dimensiones de un edificio⁸⁹¹. Además, en el caso de la Alhambra, muchos de sus más magníficos detalles, como las decoraciones de mocárabes en bóvedas, las inscripciones en los pisos superiores, etc, eran muy difíciles de experimentar al detalle. Con una maqueta la observación era más rápida, casi instantánea y el espectador podía recrearse en los lugares que no son accesibles en el original⁸⁹².

Las maquetas también cubrían una necesidad básica del coleccionista, la de poder poseer lo inalcanzable⁸⁹³. Reproducen a escala uno de los edificios medievales, que fue además uno de los monumentos más famosos del XIX, y el hecho de que se diera la posibilidad de poder comprar un pedazo de él y tenerlo colgado en casa proporcionaba la ilusión al coleccionista de poseer algo muy valioso y único⁸⁹⁴. Este concepto fue aún más importante para los coleccionistas que tuvieron la suerte de poseer una de las maquetas producidas por Contreras. Como hemos visto, estos modelos estaban cuidadosamente producidos, con escrupulosidad en los detalles que incluían algunos materiales nobles como el mármol. Además, estaban ricamente decoradas con colores brillantes en los que destacaba la utilización de llamativos dorados conseguidos con el pan de oro que le daban a la obra un matiz de objeto de lujo que a priori no le correspondería, ya que es un objeto fácil de producir, poco costoso, y realizado primariamente en un material pobre como es la escayola. Pero fueron caros, y se vendieron como objetos de lujo que llegaron a costar el equivalente a \$1,900 y \$4,000 hoy en día⁸⁹⁵.

Pero la colección de estas maquetas evocaba algo más allá del edificio. Al mirar el modelo colgado de la pared se revive la visita, el viaje a Granada o incluso el viaje a España. Por lo tanto, muchos de los coleccionistas que las adquirieron no estaban tan interesados en el monumento en sí, sino quizás en tener un recuerdo para rememorar su viaje. La Alhambra representaba el viaje, era el ejemplo más característico de aquello que habían visto y vivido, y por lo tanto era el elegido como recuerdo de viaje.

891 BACHELARD, Gaston, *Op.cit.*, p. 202.

892 ÚBEDA BLANCO, Marta, *La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico*, Salamanca, 2002, p. 33.

893 CABLE, Carole, *The architectural model: its design and use*, Monticello, 1982

894 SCREITER, Charlotte, “Competition, Exchange, Comparison...” *Op.cit.*, p. 33

895 La viajera anónima de *Winter Tour in Spain*, narra cómo a ellos les costaron entre 10 y 40 Dólares. Con el conversor de divisas XE hemos calculado que \$10 en 1866 (año del viaje a Granada de esta autora) serían unos \$1,900 hoy en día. Los precios variaron, y sin duda los productos de Rafael Contreras fueron los más costosos, pero esta equivalencia nos demuestra que las maquetas de la Alhambra se comenzaron a vender como objetos artísticos valiosos.

Así pues, su coleccionismo queda ligado a la experiencia sensorial del viaje y atrapa los recuerdos de lo vivido, despertando la memoria del lugar visitado. Las maquetas encarnaban el lugar más representativo de la ciudad y la meta de todo viajero romántico. Con el tiempo, y el desvanecimiento del romanticismo, la Alhambra consiguió mantenerse como monumento andaluz por antonomasia, aún hoy en día se piensa en la Alhambra como edificio clave de la visita a Andalucía. Así pues, los visitantes de la segunda mitad del siglo XIX encontraron en las maquetas a escala de la Alhambra esos objetos que representaban el viaje.

Con el tiempo, las maquetas variaron, y se convirtieron (sobre todo aquéllas de los talleres de principios del siglo XX) en objetos muy populares coleccionados por el incipiente turismo de masas, convirtiéndose en uno de los principales souvenirs de la época. Pero estas maquetas ya no eran objetos lujosos ni únicos, se habían convertido en piezas más comunes, con menor valor artístico y estético, que no requerían un proceso creativo muy complicado, y cuyos precios eran mucho más reducidos⁸⁹⁶. A su función como souvenir decorativo se le unía ahora la posibilidad de ser utilizado como marco fotográfico, quedando así en segundo plano el preciosismo artesanal del objeto, ya que la foto sería la protagonista del recuerdo y la Alhambra queda aún más en un segundo plano, y se convierte por completo en el marco perfecto del recuerdo del viaje a España.

Es cierto que hubo otros objetos inspirados en la Alhambra que se coleccionaron: abanicos, muebles, cerámicas, fotografía. Éstas últimas también fueron souvenirs relevantes para captar la fugacidad del viaje. La diferencia es que con el paso del tiempo, y la mejora de las técnicas, se abarataron los costes, y los visitantes empezaron a llevar sus propias cámaras ejerciendo de *voyeurs* y tomando sus propias instantáneas de la visita⁸⁹⁷. Surgieron en las últimas décadas del siglo, cantidad de estudios fotográficos en la ciudad que se unían a las grandes empresas extranjeras que ya dominaban el panorama de la fotografía turística. Algunas de las empresas granadinas más relevantes consiguieron formar un estudio dentro de la misma Alhambra, como el fotógrafo Rafael Garzón o Abelardo Linares⁸⁹⁸. Otros tenían sus estudios en el centro de Granada, como José García Ayola o Rafael Seán y González. Todos estos fotógrafos contribuyeron con sus producciones a difundir los ambientes y monumentos granadinos, y la fotografía se convirtió en un complemento de la visita a la ciudad⁸⁹⁹. Su popularidad impactó también en el consumo de otros objetos

896 Ya hemos comprobado cómo las maquetas de Enrique Linares o Diego Fernández Castro se vendían en pesetas, no en dólares, como las de Contreras, y los precios eran mucho más reducidos

897 MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis, *La imagen de Andalucía... Op cit.* p. 45.

898 PIÑAR, Javier, *Imágenes en el tiempo. Un siglo de fotografía...Op.cit.*, p. 26.

899 *Ídem.*

artesanales como souvenirs, como las maquetas, ya que se complementaba la compra de una fotografía con la compra de una maqueta como marco de la misma.

Por último, debemos tener en cuenta que el coleccionismo de las maquetas de la Alhambra, sobre todo en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, dista mucho del coleccionismo de otras obras de arte español. Cuando un coleccionista o marchante llegaba a Andalucía buscando un Murillo o un Zurbarán lo hacía con el espíritu de poseer una obra histórica que representara el pasado español. Es cierto que en muchas ocasiones el coleccionista estaba movido por el impulso de lo bello, por poseer un objeto que fuera estéticamente preciado y que además fuera históricamente relevante. Pero cuando llegaban a Andalucía buscando estos cuadros sabían que eran obras valiosas que en algún momento les reportarían beneficios económicos, ya que eran consideradas obras de arte tradicionales, valoradas y aceptadas como parte de la Historia del Arte Europeo. Cuando un visitante compraba una maqueta de la Alhambra, este factor no estaba en juego. No se estaba adquiriendo una antigüedad valorada, sino una obra moderna, que recordaría la visita al edificio pero que *a priori* no poseía una carga cultural como podría tener un Zurbarán o Velázquez. Podían adquirir obras más o menos preciosistas, con mayor o menor valor artesanal, pero no dejaban de ser recuerdos pintorescos del viaje, adquiridos para la exposición privada en sus hogares.

Centrándonos en el entender el interés británico en estas piezas, hemos comprendido que para ellos debió ser normal adquirir maquetas de la Alhambra en su viaje, ya que hay un claro precedente de coleccionismo de maquetas arquitectónicas en Gran Bretaña, que nos ayuda a comprender que este tipo de coleccionismo fue algo que comenzaba a asentarse en Reino Unido desde finales del siglo XVIII.

Este es el caso de la colección del arquitecto Sir John Soane (1753-1837) que ya hemos introducido en el capítulo 3. Soane poseía una colección de maquetas a escala, que estaba compuesta por más de cien ejemplos de maquetas de los edificios que él mismo había diseñado, y unas veinte maquetas de yeso de edificios antiguos en su estado ‘original’; es decir, tal y como debieron ser; y por último unas catorce maquetas de edificios antiguos en el estado de conservación que presentaba entonces (Fig. 199).

La mayoría de modelos pertenecen al estilo clásico o neo-clásico, que era el que estaba de moda en aquella época. Para su exposición creó una habitación en su casa (que luego se convertiría en museo) llamada *Model Room*⁹⁰⁰. Para Soane, quien describió cómo se debía visitar su casa-museo, la sala de los modelos era la habitación más importante de

900 SOANE, John, *Description of the house and museum on the north side of Lincon's-Inn-Fields: the residence of Sir John Soane*, London, 1832, p. 10



Fig. 199. Modelo del Arco de Constantino en Roma. Corcho, 18.7 x 26 x 6 cm. Colección Museo John Soane, Londres, nº inv. MR29

la visita, pues creía que las maquetas eran capaces de evocar y simbolizar la grandiosidad de los edificios.

La idea de Soane de representar con ciertas maquetas los edificios en su versión ‘original’ tal y como debieron ser en el pasado, ya muestra matices del pensamiento romántico⁹⁰¹. Él mismo se refiere a este deseo por poseer modelos de los edificios en su estado original con estas palabras:

*“Large models, faithful to the originals, not only in form and construction, but likewise to the various colours of the materials, would produce sensations and impressions of the highest kind, far beyond the powers of description and surpassed only by the contemplation of the buildings themselves”*⁹⁰².

Esta casa-museo estuvo abierta al público, para que los estudiantes de arte y arquitectura pudieran visitar su colección con el fin de aprender sobre el pasado, adelantando así el coleccionismo de maquetas en Gran Bretaña, relacionado además con el papel educativo de estos objetos en las colecciones públicas⁹⁰³.

El ejemplo de John Soane no es el único que encontramos en Reino Unido, sabemos que hubo otros arquitectos, como John Nash (1752-1835) que tenía una galería en su

901 DARLEY, Gillian, *John Soane: an accidental romantic*, New Haven, 1999, p. 12.

902 SOANE, John, *Lectures on architecture, Lecture xii, delivered in 1815*. London, 1829, p. 129.

903 RATENSKY, A., *Drawing and Modelmaking: a primer for students of architecture and design*, New York, 1983.

casa de 14-16 Lower Regent’s Street, donde había colocado maquetas de edificios clásicos. Nash había visto “*some beautiful models of the finest remains of ancient architecture*” durante su visita a París en 1920 y había comisionado al artista que hiciera copias para él, que le costaron 1,000 Libras⁹⁰⁴. Los modelos, quizás realizados por el famoso modelista francés de la época Jean Pierre Fouquet (1752-1829), fueron colocados en urnas de cristal. A la muerte de Nash, estos fueron adquiridos por el gobierno británico y trasladados a Hampton Court Palace, para después pasar a engrosar las colecciones del South Kensington Museum en 1857⁹⁰⁵.

4.1.3. “Facsímiles de la Alhambra”: Casos de estudio de coleccionistas privados en Gran Bretaña y España.

A finales del siglo XIX en la última etapa de la Gran Bretaña victoriana las distancias espaciales y temporales empezaron a disminuir por la mejora considerable en los medios de transporte. Además, la fotografía había contribuido al descubrimiento de mundos lejanos y exóticos, por lo que en esta época se intensifican los viajes de placer para visitar realidades lejanas y experimentar en primera persona los mundos exóticos que habían vivido a través de la literatura y las fotografías.

Así mismo, se intensifica entre los viajeros victorianos, el deseo de adquirir objetos en estos viajes. Analizaremos y descubriremos en esta sección, los lazos de unión y los denominadores comunes de estos coleccionistas, a quienes la curiosidad por conocer mundo les llevó a adquirir objetos de diferentes lugares, estilos y utilidades, para así poder entender (y explicar) mejor el mundo que estaban descubriendo. Entre estos objetos que adquirieron se encuentran las maquetas de la Alhambra.

El aumento de los viajes de placer a partir de la segunda mitad del siglo XIX coincide también con el auge del taller de Rafael Contreras, que no pierde la oportunidad de negocio. En fecha tan temprana como en 1866, la viajera británica Lady Elizabeth Herbert relata que compraron algunas de estas maquetas vendidas en el taller de Contreras en Granada:

“*Our travellers purchased several (architectural models of the Alhambra) and only regretted they had not chosen some of the same size, as they would make a charming panels for a cabinet or screen*”⁹⁰⁶.

Adquiridas como recuerdos del viaje, pasaron después a formar parte de las colecciones de arte y decoración de las casas de sus dueños. Seguramente fueron colocados en la pared, como un cuadro, o insertadas en un mueble (catálogo 127). Sabemos, por ejemplo, que el viajero inglés Sir Henry Vaughan colocó su maqueta tridimensional del templete oriental del patio de los Leones en un pedestal presidiendo su *living room*⁹⁰⁷. Otros, como la autora de *Winter Tour in Spain* decidieron colocarlas en la pared, “*We brought one or two of them to England, thinking they would look well inserted in a wall*”⁹⁰⁸.

Muchas fueron así mismo incluidas como parte de la decoración de los salones de fumar que ya estaban de moda en Gran Bretaña a mediados del XIX. Estas salas, a veces utilizadas simplemente como pequeños museos de las colecciones orientales, estaban por lo general formadas por una variada colección de objetos eclécticos y dispares, provenientes de mundos “orientales” y que podían incluir armas japonesas, objetos chinos, pájaros exóticos disecados, máscaras africanas, y un sin fin de objetos no europeos que llamaban la atención del visitante por ser ejemplos de la vida y las artes de tierras exóticas y lejanas⁹⁰⁹.

En otras ocasiones, las maquetas fueron adquiridas simplemente como recuerdos del viaje, ya que sus dueños no tenían una colección artística en la que se incluyera lo “oriental”, o no contaban con salones árabes en sus residencias. Este es el caso de Sir Henry Vaughan, quien sólo tuvo una maqueta, que incluyó en su colección de arte de pintura inglesa e internacional, con obras de maestros tan relevantes como Turner, Constable o Rubens⁹¹⁰. Respecto a sus colecciones de artes decorativas se inclinaba más por los ejemplares medievales y renacentistas, no por el arte islámico u oriental. Tras su muerte Vaughan dejó toda su colección a diferentes museos nacionales de Reino Unido e Irlanda. El gran listado de obras en su colección que albergaba su testamento sólo incluye una obra de corte “orientalista” y es la maqueta del templete de los Leones (Fig. 200) adquirida en Granada (catálogo 45) seguramente del taller de Contreras. Esta maqueta no fue comprada para colocarla en el contexto de una habitación orientalista, de la que carecía su casa en el 28

904 GREIG, James (ed.), *The Farington Diary* 1821, vol. VIII, London, 1928, p. 300.

905 *Guide to the South Kensington Museum*, 20 June 1857,p. 2.

906 HERBERT, Lady Elizabeth, *Op cit*, p. 62. Fue precisamente ella quien utilizó el término de “facsímiles de la Alhambra” (LÓPEZ BURGOS, Mª Antonia, *Viajeras en la Alhambra...Op.cit.*, pp. 158-159).

907 V&A, MA/1/D, Vaughan, Henry Bequest 1863-1885.

908 ANONYMOUS, *A winter tour in Spain by...Op.cit.*, p. 222.

909 SWEETMAN, John, *Op.cit.*, p.42.

910 BAKER, Christopher, *J.M.W., Turner, The Vaughan Bequest*, Edinburgh, 2006, p. 20.

de Cumberland Terrace cerca de Regent Park en Londres⁹¹¹, sino que, como hemos visto, se colocó en su salón, junto a otras obras.

También a finales del XIX fueron donadas las maquetas que se encuentran hoy en los almacenes del Bristol Museum and Art Gallery, en Bristol, en el sur-oeste de Gran Bretaña⁹¹². Estas tres maquetas (catálogo 27, 33 y 37) fueron presentadas al museo por un tal John Worsley, cuyo nombre aparece en un letrero pegado en la parte inferior del frente de cada maqueta. El museo tiene muy poca información sobre estos modelos, que no tuvieron número de inventario hasta el siglo XX y no se sabe en qué año fueron donadas al museo, e incluso se poseen pocos datos acerca de la personalidad de John Worsley. Aunque no fueron firmadas, sí tienen etiquetas que corresponden con las utilizadas por el taller de Rafael Contreras, lo que, unido al estilo de las mismas, nos hacen pensar que fueron adquiridas en su taller. Además, la tipología de estas tres maquetas corresponde con otros modelos de nuestro catálogo que han sido identificadas favorablemente con la producción del taller. Poco más se sabe de ellas, pero son un nuevo ejemplo de objetos adquiridos en Granada, y más tarde, donados a museos cuando las maquetas de la Alhambra, y el alhambrismo perdieron relevancia.

Otro destacado coleccionista británico fue Lord Curzon, el gran político y diplomático británico de finales del XIX, quien también adquirió varias maquetas como recuerdos de su viaje a Granada. George Nathaniel Curzon (1859-1925) nació el 11 de enero de 1859 en la casa familiar Kedleston Hall, en Derbyshire⁹¹³, en el seno de una familia noble británica, cuya genealogía se remontaba hasta el medievo como una de las familias más importantes del país. Al contrario que sus antepasados⁹¹⁴, George Curzon fue un gran viajero y un hombre muy activo que participó en los asuntos de la sociedad y la política de su época⁹¹⁵.

911 V&A, MA/1/D, Vaughan, Henry, Bequest 1863-1985

912 Muchas gracias a Kate Newnham, Senior Collections Officer de Visual Arts en el Bristol Museums, Galleries and Archives, en Bristol, por la información y ayuda proporcionadas a la autora de esta investigación.

913 Esta casa fue construida en tiempos de Lord Scarsdale, el tatarabuelo de Lord Curzon, quien comisionó al arquitecto Robert Adam que hiciera un edificio siguiendo las ilustraciones de Palladio de la Villa Mocenigo, que nunca llegó a construir. HARRIS, Leslie, *Robert Adam and Kedleston: The making of a neoclassical Masterpiece*, London, 1987, p. 9.

914 La mayoría de sus antepasados habían sido más bien sedentarios y se habían limitado a residir en Kedleston Hall, siendo su vida más bien local. El padre de George Curzon le había recriminado en alguna ocasión su espíritu inquieto y viajero: “*Why don’t you stay at home and be quiet, look after the estate, and take an interest in the tenants as I have done, instead of roaming about all over the World?*” RIDDLE, Lord George, *Intimate diary of the Peace Conference*, Gollancz, 1933, p. 184

915 Su carrera política se desarrolló en parte en la India donde tuvo los cargos de under-secretary, y vicerrey del imperio Inglés desde 1899. Más tarde fue nombrado Par representativo de Irlanda en 1908, y finalmente en 1919 fue nombrado Secretario de Estado de Asuntos Exteriores. Este fue quizás el puesto que



Fig. 200. Maqueta arquitectónica del templete oriental del palacio de los Leones. Posiblemente Rafael Contreras. ©V&A, nº inv. 927:1, 2-1900. Catálogo nº 45.

Curzon fue claramente un romántico de espíritu. Su gusto romántico se revela en sus inclinaciones artísticas y culturales, por ejemplo, aunque le gustaba su casa de Kedleston Hall con su estilo palladiano, él prefería el medievo, como David Gilmour, autor de su biografía, observó: “*he was something of a Renaissance man in life, but in taste he was a medievalist*”⁹¹⁶. En 1917 adquirió el castillo del siglo XIV de Bodiam en Sussex, que admiraba profundamente como “*a ruin so untouched by the modern world*”⁹¹⁷.

Tras haber estudiado en Eton y Oxford, George Curzon, con tan solo 24 años, decidió viajar por diferentes países mediterráneos durante seis meses en 1883. Sabemos que tras visitar Italia, Grecia, Egipto, Siria y Turquía, viajó también a España en marzo de entre 1883 y 1884, acompañado de su amigo Arthur Hardinge. Visitó Madrid, Toledo, Sevilla y el resto de Andalucía, desde dónde cruzó a Marruecos⁹¹⁸. Durante este viaje visitó la Alhambra, a la que consideraba “*the most beautiful saracenic building in Europe*”⁹¹⁹. Sabemos que visitaron la Alhambra, porque hemos encontrado en el Libro de Firmas de la Alhambra, la rúbrica de Arthur Hardinge el 19 de septiembre de 1883. Es posible que el hecho de que no hayamos encontrado la firma de Curzon se pueda deber a que no firmara, o que su firma sea ilegible, ya que, aunque no la hemos localizado, sabemos que Lord Curzon sí visitó la Alhambra, ya que habla de ella en sus cartas desde España⁹²⁰.

Su relación con España fue importante, no sólo durante sus primeros viajes como estudiante, sino también en sus años como Secretario de Estado de Asuntos Exteriores a partir de 1919, cuando la visitó en numerosas ocasiones y tuvo relación con la realeza⁹²¹. Pero nosotros creemos que fue seguramente durante su primer viaje a España entre 1883 y 1884 cuando compró las maquetas de la Alhambra que se encuentran hoy en su residencia de Kedleston Hall (Fig. 201). Así lo creemos porque cuando empiezan sus viajes como Secretario de Asuntos Exteriores el taller de Contreras (autor de las maquetas de su colección) seguramente ya había cerrado, por lo que vemos más factible que comprara las maquetas durante su primera estancia en Granada.

más se ajustaba a su formación y su personalidad, ocupándolo hasta 1924, lo que le permitió viajar por todo el mundo. GILMOUR, David, *Curzon. Imperial Statesman*, New York, 1994, p. 452.

916 *Ibidem*, p. 462.

917 *Ibidem*, p. 463, Curzon compró éste y otros edificios históricos ingleses (como Hatfield House o Montacute House) para así restaurarlos y posteriormente donarlos al estado.

918 *Ibidem* pp. 47-50.

919 BL *Curzon to Brodrick*, 1 Jan 1888, Middleton papers. Add mss 50073

920 AHA, libro de Firmas, tomo 3 1883, s/f.

921 Hay una curiosa anécdota de su interacción con la familia Real Española, cuando recibió a los reyes Alfonso XIII (1886-1941) y Victoria Eugenia (1887-1969) en Carlton House para un banquete y hubo un gran escándalo cuando Grace (la segunda mujer de Lord Curzon) apareció con el mismo vestido que la Reina Victoria Eugenia. GILMOUR, David, *Op.cit.*, p.569

En 1883 y 1884, Rafael Contreras, aunque ya anciano, seguía trabajando en la Alhambra y en el taller, por lo que es muy posible que conociera a Curzon. Si bien es verdad que en esta época Curzon contaba tan solo con 24 años y, aunque venía de una familia adinerada, no era un personaje importante, por lo que es posible que Contreras lo considerara un cliente más y no fuera consciente de la relevancia que tendría Curzon en su madurez. Curzon no relata un encuentro con el anciano restaurador, ni con su hijo Mariano, quien llevaría el taller en aquella época.

Sin duda, las maquetas en la colección de Curzon son obra del taller de Rafael Contreras, ya que todas ellas tienen su marco original en cuyo reverso se encuentran aún las etiquetas del taller que certifican que fueron hechas por Contreras. Hoy están expuestas

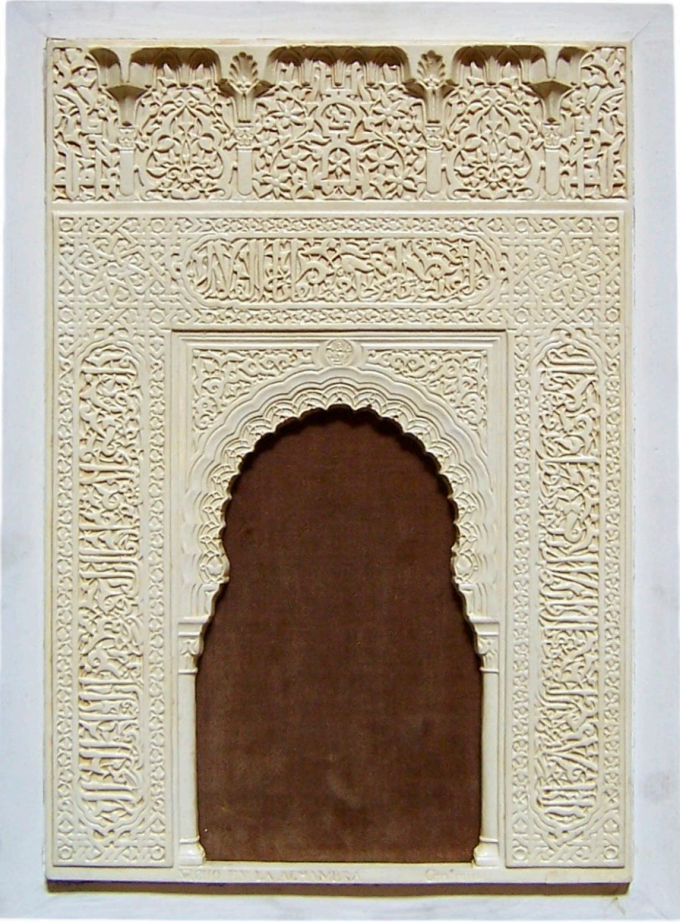


Fig. 201. Maqueta arquitectónica de una taca en la sala de la Barca. Rafael Contreras. Colección National Trust, Kedleston Hall Collection, Derbyshire. Nº inv. 107887. Catálogo nº 68.



Fig. 202. Retrato de John Frederick Horniman en el Museo Horniman. Colección del Museo. Fotografía Asunción González Pérez.

al lado de la tienda de regalos en Kedleston Hall⁹²², en un corredor donde compartían espacio con una colección de animales disecados, especialmente pájaros “exóticos”. Esta disposición la ocupan al menos desde 1970 (catálogo 53, 66, 67, 68 y 75)⁹²³.

La peculiaridad de estas maquetas es que tres de ellas están coloreadas (catálogo 66, 67 y 75), y las otras dos no (catálogo 53 y 68). Además, tres de ellas representan el mismo espacio (catálogo 66, 67 y 68), según la etiqueta en su reverso: “una de las tacas el patio de los arrayanes de la Alhambra”, dos en color y otra sin color. El deseo de Lord Curzon de adquirir el mismo modelo coloreado y sin colorear, pudo ser impulsado por su deseo de mostrar de vuelta en casa, la Alhambra tal y cómo fue en época nazarí, y tal y cómo se la encontró él en el siglo XIX⁹²⁴.

922 La casa de los Curzon de Kedleston Hall fue donada por los herederos de George Curzon a la National Trust británica, y pertenece a las colecciones públicas del país.

923 Nuestro agradecimiento a Simon McCormack conservador de Kedleston Hall, por su ayuda y toda la información proporcionada.

924 Aunque esta corriente se había puesto de moda en la década de 1870, ya se encuentran algunos modelos sin color desde la década de 1860, como las piezas enviadas al Museo South Kensington en 1865.

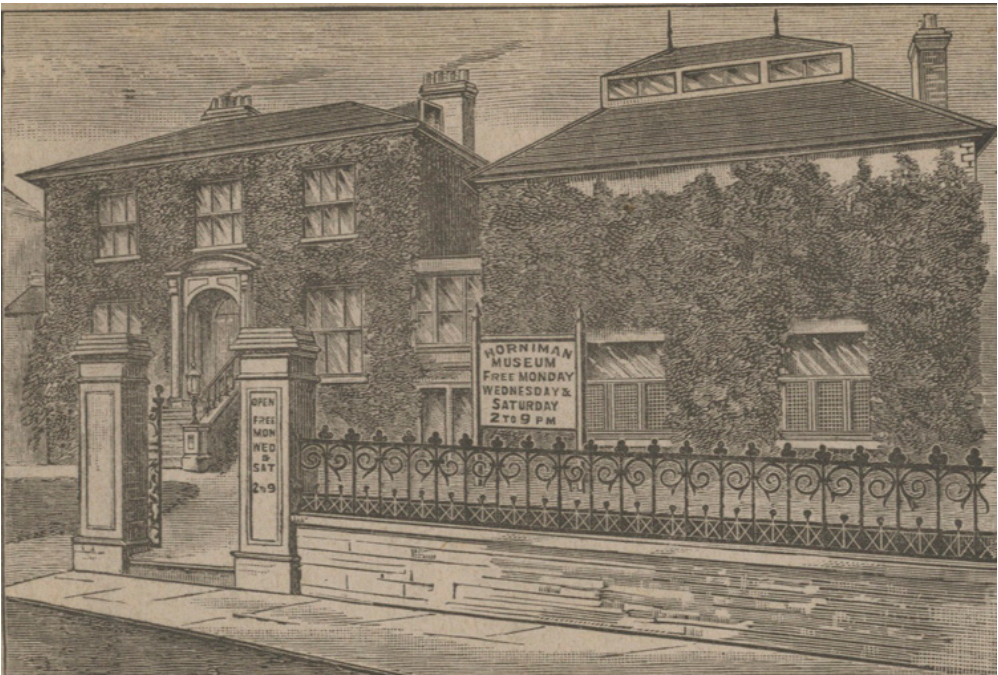


Fig. 203. Museo Horniman en London Road. En *Guide for Use of Visitors to the Horniman Free Museum*. Colección Horniman nº inv. HM4.

De manera casi contemporánea a Curzon, otro importante coleccionista británico, Frederick John Horniman viaja a la Alhambra (Fig. 202). Frederick John Horniman (1835-1906) fue hijo de John Horniman (1803-1893), el fundador de la compañía de té Hornimans. Nació en Bridgewater, Somerset en Gran Bretaña, en el seno de una familia de cuáqueros (*quakers*). Se casó con Rebekah Emslie en 1859 y tuvo dos hijos con ella, Annie, que estaría muy relacionada con el desarrolló del teatro en Irlanda, y Emslie (1863-1932), quien seguiría los pasos de su padre en el negocio y como coleccionista⁹²⁵.

En 1868 la familia se muda a Surrey House en London Road en el barrio de Forest Hill en Londres (Fig. 203). Es entonces cuando Horniman comienza su colección de objetos etnográficos, piezas relacionadas con las ciencias naturales, instrumentos musicales, y toda clase de cosas curiosos, que más tarde formarían la base de su museo. Sus colecciones comenzaron adquiriendo obras de otros coleccionistas, marchantes, galeristas, casas de subastas y exhibiciones⁹²⁶. A partir de las últimas décadas del siglo XIX esta colección

925 www.horniman.ac.uk

926 Gran parte de su colección de objetos indios la adquirió en la Colonial and Indian Exhibition, Royal Albert site, South Kensington, 1886

expandió cuando comenzó a viajar intensivamente y a adquirir objetos típicos de los países que visitaba.

Cuando su colección se hizo más grande, se mudó con su familia a una nueva residencia en Surrey Mount, y abrió su antigua casa en London Road como museo para el público. Pero esta casa también se quedó pequeña para albergar la colección, y en 1898 contrató al arquitecto Charles Harrison Townsend para construir una nueva residencia en el mismo terreno. Este nuevo museo se inauguró en 1901, y Horniman se lo regaló al London County Council para los habitantes de Londres ese mismo año.

El primer museo en London Road tenía una organización temática y un poco caótica, típica de la época, con abigarramiento de obras y espacios temáticos y por estilos. Se organizaba con una sucesión de habitaciones dedicadas a diferentes materias, como: “*the horse armoury room, the Elizabethan bed-room, the orchestral organ & musical instruments room, the old english parlour, the oriental armoury room, the oriental figure / dress room, the egyptian, Dummy room, the Indian rooms, the Oriental saloon, the living insects and reptile room, the zoological room*”⁹²⁷. Como vemos, los objetos de “oriente” tenían una gran importancia en el museo, y ocupaban varias habitaciones. Horniman tuvo una gran pasión por los objetos orientales y comenzó a coleccionarlos a partir de 1860, coincidiendo con su matrimonio con Rebekah y su mudanza a Forest Hill⁹²⁸. No podemos olvidar que en este barrio londinense se encontraba el Crystal Palace en Sydhenham⁹²⁹, donde se erigía el Alhambra Court, que sin duda contempló Horniman con curiosidad antes de visitar la Alhambra en Granada. Fue sin duda también la cercanía del Crystal Palace lo que le impulsó a crear su museo, ya que en el palacio de cristal se exponían colecciones similares a las que compusieron el Horniman Museum, como dioramas, modelos, objetos de ciencias naturales, y otros.

La mezcla de piezas era evidente, y se nota que los gustos de Horniman eran muy variados y excéntricos. Muchos de estos objetos los había coleccionado durante años a través de sus viajes como la revista The Societie’s Review relató en 1895 al hablar del museo:

“*[this] is one of the best known museums within range of the Metropolis...its founder is Mr. Frederick John Horniman [...] With the keen zest and pleasure of the true lover of research, Mr. Horniman has for many years, we might say*

927 Horniman Museum Gallery guide, London, 1897, p. 2. Nuestro agradecimiento a la conservadora Dr. Fiona Kerlogue por facilitarnos esta guía.

928 LEVEL, Nicky, *Oriental visions. Exhibitions, Travel and Collecting in the Victorian Age*, London, 2000, p. 230.

929 *Ibidem*, p. 240

during the greater portion of his life, been gathering around him a great number of valuable exhibits from many countries”⁹³⁰.

Antes de donar el museo a la población de Londres, Horniman lo utilizaba para su ajetreada vida social y política (llegó a ser *member of Parliament* en el Parlamento Británico), ya que las fiestas y recepciones en el museo eran conocidas en la sociedad londinense de la época.

Hasta ahora se ha desconocido si John Frederick Horniman viajó en alguna ocasión a Granada, y cuándo lo podría haber hecho. Recientemente hemos descubierto en el Libro de Firmas de la Alhambra, una rúbrica que podría ser la de F.J. Horniman el 26 de noviembre de 1884⁹³¹. Tenemos ciertas dudas respecto a la autoría de este documento. Recordemos que el hijo de Frederick se llamaba Emslie John Horniman, por lo que las iniciales son muy parecidas. En la firma que se conserva en la Alhambra, no queda claro si la primera letra es una E o una F, por lo que podría ser cualquiera de los dos. No hay demasiada información respecto a la vida de padre e hijo, por lo que no podemos saber con seguridad cuál de ellos viajó en 1884. Por un lado, sabemos que Fréderick empezó a viajar de manera exhaustiva a partir de las dos últimas décadas del siglo XIX, aunque destaca el viaje que hizo “alrededor del mundo” entre 1895 y 1896⁹³². Aún así, sabemos que hizo otros viajes con anterioridad, por lo que podría haber estado en Granada en 1884. Por otro lado, en la fecha de la firma, Emslie contaría tan solo con 21 años, y sabemos que viajó alrededor del mundo durante su juventud⁹³³. Es por ello que creemos que cualquiera de los dos pudo viajar a Granada.

Emslie John Frederick fue también un gran coleccionista y continuó con el legado de su padre, adquiriendo numerosas obras y objetos para el museo. Por ello no es de extrañar que pudiera haber sido él quien adquirió las maquetas de la Alhambra, para añadirlas a las colecciones familiares (catálogo 20, 52, 72, 80 y 130). La mayoría de éstas maquetas se encuentran en la Centenary Room, en la sección “The Gift: The Horniman Family” que es una sala destinada a objetos curiosos adquiridos por la Familia Horniman, y donados al pueblo (Fig. 204). Únicamente hay dos maquetas (catálogo 80 y 130) que se encuentran en los almacenes del museo.

930 *The Societie’s Review*, May 1895, p. 9.

931 AHA, libro de Firmas, tomo 4 1884.

932 Cif. LEVELL, Nicky, *Op.cit.*, p.13

933 www.horniman.ac.uk



Fig. 204. Vitrina donde se exhiben tres de las maquetas de la colección Horniman en la Centenary Room. Museo Horniman, Londres. Fotografía Asunción González Pérez

Otro coleccionista de maquetas fue el arquitecto británico Charles Wade Paget (1883-1956)⁹³⁴.

Wade Paget fue artista y arquitecto, además de un gran coleccionista de arte. Sus gustos estuvieron fuertemente influidos por el *Arts and Crafts Movement*, que huía de la industrialización y de los procesos mecánicos que este fenómeno conllevaba⁹³⁵. Este curioso coleccionista adquirió muchos tipos de objetos de diferentes estilos y épocas, y edificó una casa para albergar su colección, llamada Snowhill Manor (Fig. 205), en Cheltenham, Gloucestershire, en el sur-oeste de Reino Unido, que hoy en día es parte de la National Trust británica⁹³⁶. Él mismo la renovó para que tuviera paneles y espacios para vitrinas dónde acomodar todos los diferentes tipos de obras de su colección.

934 Hay muy poca documentación sobre este autor, ver: JESSUP, Michael, *Days far away: memories of Charles Wade Paget 1883-1956*, Tewkesbury, 1996.

935 *Snowhill Manor and Garden, Gloucestershire*. London, 2010, p. 7

936 NICOLSON, Nigel, *The National Trust book of great houses of Britain*, Boston, 1978.



Fig. 205. Exterior de Snowhill Manor, Gloucestershire, Gran Bretaña. Fotografía Asunción González Pérez.

El interés por coleccionar objetos estéticamente bellos y de gran calidad técnica comenzó para Paget desde muy temprana edad. Su gusto por reunir objetos curiosos le llevó a viajar por diferentes países buscando obras para su colección. Para Paget, el ejercicio del coleccionismo era un instrumento sociológico, que generaba “*such a wonderful opportunity for a wider view of humanity*”⁹³⁷. En este intento por conocer mejor los misterios de la humanidad, Paget creó una colección que cubría muchos tipos de temáticas de diferentes lugares y estilos, que dividió en diversas habitaciones de su casa, según lo que representarían, un poco a la manera en la que organizó Horniman su primer museo⁹³⁸. No sabemos si su casa-museo estuvo siempre abierta al público. Está ubicada en el campo, alejada de cualquier ciudad grande, por lo que no creemos que estuviera destinada a alumnos de arte, ya que todas las escuelas estaban bastante alejadas. Es posible que en un principio los visitantes de esta casa-museo fueran los amigos y conocidos de Paget, que irían a disfrutar de las curiosidades que se distribuían por las salas y salones.

Una de estas salas, llamada la *Seraphim Room*, está dedicada a objetos exóticos de “*far away lands*” (Fig. 206), con piezas que representan el arte de Bali, Java, India, Persia, etc. Entre esta colección de máscaras balinesas, cuchillos kukri de las tropas Ghurkha y

937 *Snowhill Manor and Garden, Gloucestershire*. Edición de la National Trust, Londres, 2010, p. 10.

938 *Ibidem*, p.4



Fig. 206. Seraphine Room en Snowhill Manor donde se encuentran dos de las tres maquetas de la colección. En esta fotografía se puede apreciar una de ellas. Fotografía de Asunción González Pérez

muebles chinos, decidió colocar dos de las tres maquetas arquitectónicas de la Alhambra⁹³⁹ (catálogo 5, 21 y 63)

El caso de Paget es un poco particular, debido a que su casa fue creada específicamente para albergar la colección. La *Seraphim room* estuvo organizada con una función expositiva, por lo que seguramente su colocación en la sala oriental fue premeditada. Aun así, es un buen ejemplo de cómo en muchas casas pudo haber una habitación similar que albergara objetos de origen oriental y que en el caso de las residencias de la nobleza se utilizaría como sala de recreo.

Aparte de ejemplificar muy bien el lugar que ocuparían en las casas de los coleccionistas, la inclusión de maquetas en la sala, confirma que se coleccionaban como manifestaciones artísticas de arte “oriental”. Eran las representantes del arte de la Alhambra en esta colección, y por lo tanto es curiosa también su elección, en vez de optar por algún objeto original o incluso algún vaciado a escala real. Esto nos indica que incluso a finales

939 La disposición de los objetos del museo no se ha cambiado desde su organización realizada por Paget.

del siglo XIX, algunos coleccionistas privados las consideraban cómo representaciones de la Alhambra nazarí.

No se sabe dónde y cuándo las compró, pero seguramente lo hizo durante uno de sus viajes a España⁹⁴⁰. Estos tres modelos, de los que sólo dos se encuentran expuestos hoy en día en la sala (catálogo 5 y 21), fueron realizados por el taller de Contreras y son magníficos ejemplos de su producción. Aunque no lo sabemos con seguridad, Paget debió viajar a Granada cuando Contreras ya había fallecido. Seguramente compró estos modelos en el taller de la calle Gómez, cuando éste estaba dirigido por Mariano Contreras.

Los coleccionistas que hemos descrito en las líneas anteriores, son aquellos de los que se conserva la documentación suficiente como para ser mencionados y analizados dentro del coleccionismo privado británico, pero no fueron los únicos. Gracias a las investigaciones que hemos llevado a cabo durante años en Londres, nos ha sido posible tener acceso a otras maquetas que forman parte de colecciones privadas británicas. Muchas veces sabemos de ellas a través de personas que se pusieron en contacto con el Museo Victoria and Albert de Londres para preguntar sobre maquetas que estaban en sus colecciones familiares desde generaciones atrás y desconocían su valor, o su importancia⁹⁴¹. Incluso en instituciones privadas, como la Arcadian Library, o la Royal Asiatic Society en Londres, existen maquetas en sus bibliotecas que pertenecieron a creadores de las instituciones, y que fueron donadas a éstas a su muerte⁹⁴². Es posible que haya otras piezas en colecciones privadas británicas que desconocemos, y que esperamos vayan saliendo a dominio público con el tiempo.

En España la situación fue muy similar a Gran Bretaña, el problema es que se conservan menos colecciones privadas de la época y no se puede hacer una comparativa tan variada.

La primera coleccionista de maquetas de la Alhambra fue la reina Isabel II, hecho que seguramente tuvo que influir en la popularidad de estas piezas. La maqueta realizada por Rafael Contreras que representa la sala de Dos Hermanas (catálogo 34), fue adquirida por la reina, quien recordemos la compró por 20,000 reales, una gran cantidad de dinero para la época. En años posteriores continuó obteniendo piezas, y este interés de la corona sin

940 Nuestro agradecimiento a la conservadora de Snowhill Manor, Victoria Swinglehurst por este dato, que nos ha facilitado por documentos que ella conoce en el archivo y que no son accesibles en estos momentos. No hemos encontrado su nombre en el Libro de Firmas de la Alhambra, pero esto no significa que no la visitara, ya que no todos los turistas firmaban en el libro.

941 Entre 2011 y 2015 hemos colaborado con el V&A Museum como Visiting Lecturer, lo que nos ha permitido tener acceso a estas peticiones. Por otro lado, al estar trabajando en una galería de arte islámico privada de Londres, nos ha dado la ocasión de conocer muchas de estas maquetas que se encuentran en colecciones privadas.

942 La escasa información existente acerca de estos modelos, es la que nos han proporcionado los bibliotecarios de ambas instituciones.

duda despertó la curiosidad de las altas clases sociales, deseosas de equiparase a la realeza y de imitar sus costumbres en todo lo posible. Es probable que Contreras hiciera partícipe a sus visitas de las adquisiciones reales, y esto debió ser un gran reclamo comercial, que sin duda el granadino no desaprovechó.

Aunque en España existieron bastantes ejemplos de casas con salones de fumar o salones árabes, muy pocos han llegado hasta nuestros días, y entre ellos, sólo se conserva uno dónde se incluyeran maquetas de la Alhambra. Este es el salón árabe en la casa-museo del marqués de Cerralbo.

Enrique de Aguilera y Gamboa (1845-1922), marqués de Cerralbo nació en Madrid el 8 de Julio de 1845 (Fig. 207). A pesar de haberse criado en la segunda mitad del siglo XIX, el marqués fue la definición de un hombre romántico, noble, caballeroso, y con gran devoción por las letras y las bellas artes, lo que le llevaría a atesorar las grandes colecciones que hoy alberga su casa-museo en la calle Ventura Rodríguez de Madrid. Así mismo debemos destacar su figura como la de un gran pinero de la arqueología española⁹⁴³. El marqués se dedicó de lleno a las excavaciones sobre todo a partir de principios del siglo XX, en la recta final de su vida, siendo muy valorado y recibiendo numerosos premios, como el premio Martorell en 1911 a sus trabajos para la arqueología española.

La faceta que más nos interesa a nosotros de la atractiva vida del marqués, es la de coleccionista de arte. En su mente siempre estuvo la idea de crear una colección razonada, que representara la grandeza del pasado y que fuera instrumento de propaganda de su estatus social, pues una vez colocada la colección en el Palacio de Ventura Rodríguez, sus salones fueron utilizados para eventos sociales, bailes y recepciones, dónde los invitados podían disfrutar y admirar la riqueza del marqués a través de la contemplación de sus colecciones, una actitud muy parecida a la seguida por Frederick John Horniman en Londres.

El primer director de su museo y amigo personal del marqués⁹⁴⁴, el arqueólogo madrileño Juan Cabré (1882-1947) relata con una divertida anécdota cómo empezó el afán coleccionista del marqués en su niñez:

“Empezó por la numismática como coleccionista, con el fondo inicial de una peseta, la primera recibida de sus ilustres padres para las golosinas y juguetes

943 VV.AA., *El Marqués de Cerralbo*. Publicación del Museo Cerralbo. Hemos manejado la segunda edición. Madrid, 2007.

944 MORÁN CABRÉ, Juan A. y CABRÉ, Encarnación, “El Marqués de Cerralbo y Juan Cabré”, en el *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, nº 36, 1996, pp. 23-36.

Fig. 207. Retrato de Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII Marqués de Cerralbo. Colección Museo Cerralbo.



de toda la semana, la cual cambió por treinta y cuatro monedas antiguas de modo tan perspicaz e ingenioso [...]”⁹⁴⁵.

Así, aunque sus primeras colecciones fueron de numismática, luego fue integrando toda clase de objetos antiguos y artísticos. Muchos de ellos fueron adquiridos durante los viajes que realizó por toda Europa entre 1869 y 1905 con su familia⁹⁴⁶. En estos viajes participaría de la cultura de cada país, visitando museos, galerías e instituciones culturales. En cada lugar intentaban adquirir objetos artísticos o curiosidades de la zona, trabando amistad con eruditos, directores de museos y marchantes en todos estos países⁹⁴⁷.

Su afición por coleccionar y viajar le llevó a adquirir un gran conocimiento de las artes, lo que le permitió tasar antigüedades y orientar a sus amistades sobre la formación de colecciones o bibliotecas. Como a don Carlos (1848-1909), pretendiente carlista al trono

945 CABRÉ AGUILÓ, Juan, “El Marqués de Cerralbo (necrológica)” en *Actas y memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*, Año I, tomo I, cuadernos 2º y 3º, 1922ª, pp. 171-183.

946 El 25 de agosto de 1871 se casó con María Manuela Inocencia Serrano y Cerver, viuda de Antonio María del Valle Angélin con quien había tenido dos hijos, Antonio y Amelia del Valle Serrano. El marqués no tuvo hijos con Inocencia, y “adoptó” a los suyos, que en el momento de la boda eran solo algo menores que el propio marqués. Los hijos de Inocencia serán muy importantes para la colección del marqués, pues, además de donarle el palacio de Ventura Rodríguez, compartirían su afán coleccionista, y adquirirían muchas obras que pasarían a integrar también las colecciones del Museo Cerralbo. BARRIL, Magdalena, “Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII marqués de Cerralbo” en *Pioneros de la arqueología en España (del siglo XVI a 1912) Zona Arqueológica*, nº3, 2004, pp. 187-196.

947 NAVASCUÉS, Pilar de y CONDE DE BEROLDINGER GEYR, Cristina, “D. Enrique de Aguilera y Gamboa, coleccionista y fundador del Museo Marqués de Cerralbo” en *Goya: revista de arte*, nº 267, 1998, pp. 323-332.

de España, a quien aconsejó la instalación de un gabinete oriental en su palacio Loredan de Venecia siguiendo la moda de la época⁹⁴⁸. Estas habilidades le ayudaron mucho en su adquisición de obras, muchas veces en casas de subastas o anticuarios. La mayoría de las obras obtenidas en subastas fueron compradas en Francia o Italia, sobre todo en París, en la casa de subastas de la calle Drouot. Otras obras las adquirió a finales de siglo, coincidiendo con el desmantelamiento de importantes colecciones europeas de arte tras la muerte de sus dueños. Este fue el caso de la colección José Madrazo en 1856, o la colección de Vista Alegre en 1884 perteneciente al banquero José de Salamanca, que el marqués adquirió por 34,000 reales, comprando obras tan importantes como la Inmaculada Concepción de Zurbarán⁹⁴⁹.

Nos interesa mucho para esta investigación la faceta de coleccionista y, se podría decir, de conservador de museo del marqués. No sólo seleccionó y adquirió las obras de arte, sino que también ideó hasta el último detalle, los ambientes en los que se instalarían las obras, decidiendo el último destino de cada pieza, para el beneficio de un museo público y educativo⁹⁵⁰.

Fue a partir de 1876 cuando se dedicó plenamente al coleccionismo de arte⁹⁵¹, al heredar una gran fortuna de su abuelo. En un principio almacenó sus colecciones en su casa de la Calle Pizarro en Madrid, donde estaban colocadas siguiendo el típico estilo de casa de coleccionista del siglo XIX, las obras se integraban en la decoración de la casa, reuniendo en algunos gabinetes o salones, objetos y piezas del mismo género. Ya para esta casa mandó hacer vitrinas y pedestales para colocar las obras. La distribución de la colección en su casa fue muy alabada en su época, y en las impresiones de sus contemporáneos podemos vislumbrar el espíritu romántico de su casa: “Allí nada huelga, ni existe cosa alguna fuera de su sitio, como si las hadas hubieran hecho la distribución de los muebles, estatuas, tapices, cuadros, luces y flores”⁹⁵².

Las colecciones de la casa de la calle Pizarro se trasladaron al terminado palacio de Ventura Rodríguez a partir de 1893. La residencia fue costeadada por los hijastros del marqués, que habían comprado el solar diez años antes. Una vez organizadas y distribuidas sus

948 *El Marqués de Cerralbo...Op cit*, p. 52.

949 NAVASCUÉS BENLLOCH, Pilar, CONDE DE BEROLDINGEN GEYR, Cristina, *Op.cit.*, pp. 240.

950 GRANADOS ORTEGA, M^a Ángeles. “Mecenazgo en una casa-museo de coleccionista: El Museo Cerralbo” en Congreso *Museos & Mecenazgo, nuevas aportaciones*. Museo Sorolla, 17-19 de octubre de 2007, pp. 91-115, p. 91.

951 CABRÉ AGUILÓ, Juan, *Museo Cerralbo o Museo del Excelentísimo Sr. marqués de Cerralbo, D. Enrique de Aguilera Gamboa*, Madrid, 1928, p.8.

952 MENTO, L. “Ecos de Sociedad” en *El Imparcial*, 7 mayo de 1885.



Fig. 208. Sala oriental del museo Cerralbo. Fotografía Asunción González Pérez

colecciones en esta casa, su afán coleccionista cesó, por considerar que la colección estaba terminada. En la casa se distribuyeron las colecciones del marqués, de la marquesa y de sus hijos, que se colocaron de manera similar a la que se encontraban en la calle Pizarro, pero definiendo más los espacios y teniendo en cuenta el género de las obras, ya que iba a ser una colección para disfrute del público. Se organizaron espacios y ambientes por géneros y temáticas, como la biblioteca, el salón de ídolos, el salón de vestuario o el gabinete oriental. Rotuló las obras y las catalogó ayudándose de los libros en su amplia biblioteca. Su deseo fue, según Juan Cabré, que esta casa se convirtiera en museo “legado a la nación española, al estilo de los que existen análogos en Italia y Francia, donde se patentiza el modo con que vivía un gran señor español a últimos del XIX y principios del XX”⁹⁵³.

El marqués catalogó la mayoría de las colecciones que adquirió⁹⁵⁴, y aunque el primer inventario fue realizado por Juan Cabré, la información la facilitó el marqués en vida. Es muy interesante la importancia que le otorgaba a cada obra dentro del conjunto de su colección y la relevancia que tenía el lugar donde se colocaba. Por ello nos interesa especialmente que él decidiera la inclusión de un gabinete oriental entre los ambientes de su casa-museo, y que en éste instalara seis maquetas a escala de la Alhambra.

El gabinete oriental (Fig. 208) está compuesto a la manera que estaban otros de la época, atesorando diferentes objetos de aquello que se consideraba orientalista, desde armas japonesas, hasta alfombras persas o armaduras. El gabinete está decorado por varias yeserías coloreadas que recorren la sala, inspiradas en las decoraciones de la Alhambra, por lo que demuestra la gran importancia que tenía el conjunto nazarí como edificio romántico y orientalista por excelencia, elegido recurrentemente para decorar estos gabinetes. En esta sala, colocadas en dos de las paredes y en una de las puertas, hay seis maquetas de la Alhambra (catálogo 15, 30, 50, 60, 78 y 82).

Debemos reconocer que estas maquetas son las que más problemática nos han creado a la hora de ser catalogadas. Se conserva muy poca información en el Museo Cerralbo sobre ellas. Aparecen nombradas en el catálogo de Juan Cabré⁹⁵⁵, pero no se especifica quién fue el autor de las mismas ni dónde las adquirió el marqués.

953 CABRÉ AGUILÓ, Juan. *Museo Cerralbo o Museo del Excelentísimo Sr. Marqués de Cerralbo*, D. Enrique de Aguilera Gamboa. Madrid [sn] 1928, p. 6.

954 CABRÉ AGUILÓ, Juan. *Museo Cerralbo o Museo del Excelentísimo...Op., cit.,* p. 6.

955 CABRÉ AGUILÓ, Juan, *Inventario de las obras de arte (cuadros, esculturas, tapices, armaduras, armas, muebles, bronce, porcelanas, tallas, etc.) existente el 27 de agosto de 1922 en el Portal, Escalera de Honor y Piso Principal de la casapalacio n° 2 de la calle de Ventura Rodríguez de Madrid, y que han de constituir con los accesorios que se han de agregar a ellas, por disposición testamentaria, otorgadas ante D. Luis Gallinal, en 30 de junio y 17 de agosto de 1922, el Museo del Excmo. Sr. D. Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII marqués de Cerralbo.*, Madrid: Archivo Museo Cerralbo, inédito, 15 de febrero de 1924, p. 179.

Sabemos que compró varias obras de la Alhambra, y que tuvo cierto interés en el palacio nazarí. Además de un fragmento de yesería, poseyó una interesante fotografía de una de las maquetas de Contreras, seguramente realizada por el fotógrafo Charles Clifford⁹⁵⁶ y que representa una de la maqueta de “el testero del (sic) *Mirhab* del Patio de los Leones”, presente en la colección del marqués. Desconocemos con certeza si el marqués viajó a Granada, aunque creemos que así lo hizo, debido a su gran afán por conocer otros lugares⁹⁵⁷. Lo que no sabemos es si compró las maquetas durante uno de estos viajes o quizás en una subasta.

Se guardan en el archivo del Museo Cerralbo varios catálogos de subastas parisinas de la sala Drouot. Tras analizar estos catálogos no hemos encontrado ninguna referencia a maquetas de la Alhambra. Esto no significa que no las comprara en subasta, ya que a finales del XIX muchas de las obras de arte inspiradas en la Alhambra, como maquetas o jarrones se vendieron en subastas parisinas.

El otro principal problema que plantean estas maquetas es la autoría. Lo primero que nos llama la atención es que todas parecen del mismo autor. La utilización del color, se asemeja al empleado en el taller de la familia Contreras en Granada por el uso de un dorado muy similar. Pero la aplicación del rojo y el azul dista mucho de la del taller de Contreras. Estos dos colores se emplean en unas tonalidades más oscuras, y su uso denota el pobre conocimiento de la técnica, al ser utilizados erróneamente, creando una sensación plástica muy plana en la maqueta. Además, si las analizamos detenidamente vemos que la calidad técnica de los motivos decorativos, y la utilización de los mismos no concuerda con la manera de trabajar de ningún taller granadino. Por último, en algunos de estos modelos vemos que se empleó papel para dibujar los zócalos de azulejos. Esto es algo que el taller de Contreras hizo únicamente en la primera maqueta de Dos Hermanas, y que hará también Francisco Contreras en la maqueta del salón de Embajadores del Alcázar de Sevilla para el Museo Arqueológico de Madrid. Pero descartamos la posibilidad de que éstas fueran realizadas por Francisco, debido a la gran calidad del trabajo de este artesano, que dista mucho de los errores técnicos que muestran las del marqués de Cerralbo. Todos estos factores nos llevan a pensar que es posible que las maquetas fueran obra de otro artesano, pero no concuerdan con la técnica y estilo de ninguno de los talleres que hemos comentado, por lo que desconocemos la verdadera autoría de estos modelos.

Aunque no sea posible determinar con precisión quién pudo realizarlas, lo que más nos interesa de estas piezas es su inclusión en un gabinete orientalista y el hecho de que

956 Número de inventario del museo FF01680

957 Esta fotografía es exactamente igual a la pieza 30 en el catálogo que acompaña esta investigación.

seguramente fueran coleccionadas a finales del siglo XIX, cuando el marqués adquirió la mayoría de sus colecciones. Dentro de sus ideas para la creación y organización de su casa-museo, creyó conveniente la adquisición de seis maquetas de la Alhambra, para ser incluidas en el ambiente reservado a obras orientales. Enmarcadas en un espacio ecléctico, rodeadas de objetos artísticos que representan el arte del Norte de África, Turquía, Asia, es decir, del arte oriental; se entienden como representantes del arte oriental español. La Alhambra tiene su representación en las decoraciones de la sala, que quedan muy escondidas ante tal abigarramiento de obras, y en las maquetas, que muestran el palacio nazarí en su máximo esplendor.

Esta sala demuestra cómo aún a finales del siglo XIX, el orientalismo y la representación de la Alhambra en un ambiente oriental o arabista, eran muy frecuentes en España.

4.1.4. Declive y resurgimiento del coleccionismo privado.

Durante las primeras décadas del siglo XX, las maquetas dejaron de ser objetos lujosos y decorativos, tanto para los coleccionistas británicos como para los españoles, pues las modas comenzaron a cambiar y atrás quedaría el estilo un tanto *kish* del orientalismo. Tras el cierre del taller de la familia Contreras en 1907, el tipo de producción varió, y los talleres se alejaron de las costosas creaciones para realizar modelos más pequeños y económicos destinados a una clientela más amplia y, en consecuencia, más relacionados con a la producción en masa de souvenirs. Atrás quedan los modelos preciosistas salpicados de ricos materiales y pan de oro. Es quizás por eso que asistimos a la aparición en las casas de subasta de las maquetas más lujosas producidas a mediados del siglo XIX, donde serán adquiridas por muchos coleccionistas. La casa de subastas francesa Hotel Drouot⁹⁵⁸ fue la encargada de ofrecer en diferentes ocasiones alguna de las maquetas que fueron compradas en Granada por los viajeros y que quizás tras su muerte, fueron vendidas⁹⁵⁹.

Además, a partir de la crisis del 98 se genera un conflicto en la identidad de “lo español”, tras las derrotas que ponen fin al estado imperial. Esta circunstancia impacta en los intereses de los coleccionistas, y la Alhambra deja de simbolizar “lo español”. Hasta entonces la visión de la cultura hispana había estado construida sobre la hegemonía del pasado, y con la llegada del nuevo siglo y la corriente renovadora de la generación del

958 La casa de subastas francesas Hotel Drouot fue inaugurada en 1852 y es una de las casas de subastas más importantes de París. www.drouot.com

959 *Ars d’Orient*. Hotel Drouot catalogue,1929.

14⁹⁶⁰, la identidad de España comienza a mostrar un país capaz de conservar su pasado incorporándose al presente. Esta España moderna, diversa y abierta a su tiempo era representada por los cuadros de Joaquín Sorolla encargados por A. M. Huntington para la *Hispanic Society* fundada en 1904 en Nueva York⁹⁶¹.

Una vez cerrados los talleres a mediados del siglo XX, el coleccionismo de maquetas de la Alhambra tuvo cierta continuidad a través de las casas de subasta, pero el interés de los nuevos coleccionistas no fue el mismo que el de los compradores del siglo anterior. Las maquetas se convirtieron en objetos decorativos, y ya no eran adquiridos como recuerdos de la visita. Su escaso rigor arqueológico tropezó con las nuevas teorías de conservación y restauración que rechazaban el aire romántico de los modelos. Así, en las ocasiones en las que fueron adquiridas habían perdido ese carácter de fuente material de la Alhambra real nazarí que Rafael Contreras intentó transmitir.

Un ejemplo de este tipo de coleccionismo es una maqueta, (catálogo 158) que se encuentra hoy expuesta en la Royal Asiatic Society (RAS) de Londres (Fig. 209). Esta pieza se está en perfecto estado de conservación, y fue donada por Charles Ambrose Storey⁹⁶² (1888-1968), un “orientalista” británico, autor de numerosas publicaciones sobre literatura persa. Storey fue un gran arabista y dedicó su vida a la literatura y la cultura árabe (Fig. 210). Además de ser profesor en la universidad de Cambridge⁹⁶³, viajó intensamente por Europa y Asia, incluida la India, donde residió varios años.

Storey fue miembro de la RAS desde 1915, y a su muerte, al no haberse casado ni tener descendencia, donó todos sus bienes a esta institución, incluida su casa en la calle Lawrence Road en Hove, su biblioteca completa y sus ahorros de 20,000 libras⁹⁶⁴. Dentro de esta colección donada, se encontraba la maqueta de la Alhambra.

No tenemos constancia de que viajara a Granada, pero Storey no fue un gran coleccionista de arte, y los pocos objetos que se conservan en su colección fueron adquiridos como souvenirs de sus viajes. Es por ello que nos inclinamos a pensar que es posible que viajara

960 Sobre la Generación del 14 ver: MENÉNDEZ ALZAMORA, Manuel, *La generación del 14: una aventura intelectual*, Madrid, 2006; SONSECA MAS, Yara, *La generación del 14 entre el novecentismo y la vanguardia, 1906-1926*, Catálogo de Exposición, Fundación Cultural Mapfre vida, Madrid, 26 de abril al 16 de junio 2002; ALONSO, Elvira; AZNAR, Hugo y MENÉNDEZ ALZAMORA, Manuel, *La generación del 14: España ante su modernidad inacabada*, Madrid, 2016.

961 MULLER, Priscilla and BURKE, Marcus, *Sorolla: the Hispanic Society*, New York, 2004.

962 Su principal obra fue: STOREY, Charles Ambrose, *Persian literature: A bio-bibliographical survey*, London, 1927.

963 *Encyclopaedia Iranica*, vol XVI, fascicle 2, Online Edition, New York, 1996.

964 *Obituaries*. G.M. Meredith-Owens in JRAS (Jounal of the Royal Asiatic Society), 1967, p.182.



Fig. 209. Maqueta arquitectónica de la Royal Asiatic Society en Londres. Catalogada como "moorish styled doorway". Colección RAS, 1967. Catálogo n° 158.

a Granada donde quizás adquirió esta maqueta. Pero lo más importante para nosotros es comprobar cómo el coleccionismo de maquetas no desapareció, aunque fue mucho más escaso en el siglo XX. Esto puede deberse en parte a la gran calidad técnica y preciosista de algunos de estos objetos.

Sin embargo, con el inicio del siglo XXI hemos sido testigos del renacer del coleccionismo de estos modelos, que han vuelto a aparecer con fuerza en el mercado de arte internacional. Si hace 20 años se podían comprar modelos de la Alhambra por 1,000 libras en Londres⁹⁶⁵, hoy en día, algunos modelos de llegan a alcanzar las 40,000 libras. Este es el caso de una de las maquetas del templete oriental del patio de los Leones de Rafael Contreras (catálogo 46) que se vendió en octubre 2015 en la casa de subastas Sotheby's en su sede de New Bond Street⁹⁶⁶.

Así mismo desde finales del siglo XX, hemos vivido un *revival* del orientalismo. Este renacer del gusto por lo oriental, ha llevado a muchos coleccionistas a volver a adquirir estos modelos. El 31 de octubre de 2015, se vendió en la casa de subastas francesa *Artcurial*

965 Christie's South Kensington Auction, Islamic and Indian Art, 1995, lot 46.

966 Sotheby's Arts of the Islamic World, auction catalogue. 7 October 2015, lot 432.

Fig. 210. Retrato de Ambrose Storey, Colección RAS. Fotografía Asunción González Pérez



en su sede de Marrakech la colección del diseñador Yves Saint Laurent (1936-2008) y de su pareja, Pierre Bergé (1930-)⁹⁶⁷. Esta colección de arte islámico y oriental, incluía los muebles y objetos que decoraban su casa de Marrakech que estaba adornada al estilo "oriental". Como parte de esta subasta se vendió una maqueta tridimensional de la Alhambra que nosotros creemos pudo ser realizada por Rafael Rus Acosta, aunque no está firmada. Esta maqueta formaba parte de la decoración en una de las estancias de la casa de Yves Saint Laurent, quien la colocó en el lateral de una escalera de paso entre dos habitaciones. Desconocemos cuándo y dónde adquirió esta maqueta el diseñador, seguramente lo hizo en una subasta en París, pero lo que está claro es que la intención de esta compra fue la de buscar un objeto de corte orientalista que se adaptara a la estancia ya de por sí decorada de esa manera.

Esta maqueta de la subasta de Yves Saint Laurent fue adquirida por otro importante coleccionista, David Sulzberger (1946-), que tiene en su colección londinense más de 60 ejemplares de maquetas arquitectónicas de la Alhambra. Esta colección es muy importante para nuestra investigación ya que aporta datos muy relevantes. Por un lado, debido a la

967 *Une Passion. Collection Pierre Berge et Yves Saint Laurent. Marocaine. Marrakech, Samedi 31 Octobre 2015, lot 186.*

cantidad de modelos que posee y que hemos analizado, nos ha sido posible entender mejor los talleres, sus producciones, las técnicas utilizadas, etc. Por otro lado, hemos comprobado la disparidad y lejanía de los lugares donde ha adquirido estas piezas, desde Francia a Estados Unidos, Argentina o la India. Ha comprado maquetas a coleccionistas privados, subastas locales, subastas principales (Sotheby’s, Christie’s y Bonhams), mercadillos de antigüedades, etc.

Motivado según sus palabras “por la curiosidad de coleccionar un pedazo tan *kish* de la Alhambra”⁹⁶⁸, lleva más de veinte años coleccionando estas piezas. Le interesan tanto las preciosistas y lujosas maquetas del taller de Rafael Contreras, como los pequeños modelos que ejercen de marco de foto de los establecimientos de Linares o Rus Acosta.

4.2. LAS COLECCIONES PÚBLICAS: MAQUETAS ARQUITECTÓNICAS Y EDUCACIÓN.

Las maquetas coleccionadas en el siglo XIX por museos e instituciones públicas fueron adquiridas con la intención de acercar el arte a una mayor cantidad de personas. Las maquetas de la Alhambra hicieron posible que los visitantes y estudiantes de arte contemplaran la Alhambra sin necesidad de viajar a Granada, y los museos se interesaron por atesorar modelos y reproducciones, como instrumentos de educación.

4.2.1 Los museos y las colecciones de reproducciones artísticas.

Hoy en día las maquetas arquitectónicas están muy presentes en las colecciones de los museos. En Reino Unido, no sólo encontramos piezas en la casa-museo de Sir John Soane, también en el Museo Horniman o el Museo Victoria and Albert de Londres. Las colecciones de maquetas de este último se codificaron en una colaboración con el RIBA (Royal Institute of British Architects) que dio como fruto la creación en 2004, de una sala en el museo dedicada a los modelos arquitectónicos. Precisamente en esta sala se encuentra el modelo donado por Henry Vaughan a principios del siglo XX (catálogo 45) y otro de Enrique Linares (catálogo 129) que representa la Torre de la Cautiva.

968 Son las palabras que personalmente nos transmitió David Sulzberger en julio de 2016, a quien estamos muy agradecidos por su colaboración y por permitarnos analizar sus modelos.

En ese contexto de interés pedagógico, los museos europeos comenzaron a coleccionar reproducciones artísticas⁹⁶⁹, que funcionaron como elementos fundamentales para completar las colecciones de las obras más representativas de la historia del arte. Estas reproducciones eran necesarias, ya que el deseo por tener una colección de arte lo más completa posible se hacía imposible sin reproducir ciertas obras que de otra manera no podrían ser contempladas, bien por su naturaleza, o por la dificultad de desplazamiento a sus espacios originales. Este fenómeno formó parte de la apertura de los museos a todo el público y del papel educativo que los museos se impusieron, para llevar el arte todas las clases sociales. El material normalmente elegido para estas reproducciones fue el yeso o la escayola, por su versatilidad, bajo coste y facilidad de trabajo, aunque también se utilizaron reproducciones realizadas en galvanoplastia, fotografías, grabados, y otros métodos⁹⁷⁰.

De alguna manera, los Fine Arts Courts en el Crystal Palace de Sydenham, fueron los primeros ejemplos de un museo de reproducciones europeo. El deseo por albergar en un mismo lugar los diferentes estilos artísticos hizo que se crearan los famosos *court* que reproducían los monumentos y obras de arte más famosas de la historia. Se destinaron £20,000 de presupuesto para la adquisición de reproducciones en yeso y para la comisión de nuevos vaciados, enviando a Owen Jones y Digby Wyatt por Europa para su adquisición⁹⁷¹.

A mediados del siglo XIX muchos museos europeos comienzan a formar sus colecciones. Éstas recorrían la historia del arte de forma cronológica o temática con la exhaustividad de una enciclopedia⁹⁷². Las reproducciones fueron determinantes en estos primeros momentos para hacer posible la progresión orgánica a través de las diferentes épocas y estilos que se pretendía representar⁹⁷³. Aunque los museos tuvieran colecciones de antigüedades y originales, se hizo necesaria la obtención de reproducciones que pudieran completar y mejorar las colecciones.

969 Aunque es un tema aún poco estudiado, para una visión general sobre la utilización de reproducciones artísticas en los museos, ver: RIONNET, Florence, “L’Atelier de Moulage du Musée du Louvre (1794-1928)” en *Notes et documents des musées de France*, 28, Paris, 1996, pp. 81-88; KURTZ, Donna, *The reception of classical Art in Britain. An Oxford Story of plaster casts from the antique*, Oxford, 2000; FREDERICKSEN, Rune and MARCHAND, Eckart, *Op.cit.*,

970 BAKER, Malcolm, “The reproductive Continuum: plaster casts, paper mosaics and photographs as complementary modes of reproduction in the nineteenth-century museum” in FREDERICKSEN, Rune and MARCHAND, Eckart, *Plaster casts: making, collecting and displaying from classical antiquity to the present*, Berlin, 2010, pp. 485-500.

971 SCREITER, Charlotte, “Competition, Exchange, Comparison...”*Op.cit.*, pp. 31-43

972 No solo el museo Victoria and Albert de Londres tuvo reproducciones, el British Museum, el Louvre en Paris, el Glyptothek en Munich o el Berlin Konigliches Museum en Berlin, y el Museo de Reproducciones Artísticas en Madrid entre otros, también formaron sus colecciones con reproducciones de arte en el siglo XIX. FREDERICKSEN, Rune and MARCHAND, Eckart, *Op.cit.*, pp. 98-122.

973 SCHREITER, Charlotte, “Competition, exchange and comparison...”*Op cit.*, p. 32

Por ello fue muy común la presencia de un taller de reproducciones en cada museo, o en colaboración con ellos, para que realizara copias de sus obras más importantes, y después intercambiarlas por otras de especial importancia de otros museos europeos⁹⁷⁴. Uno de los talleres más significativos del siglo XIX fue el *Atelier de Moulange* del museo del Louvre, que se fundó en los primeros años del siglo y realizó copias de infinidad de obras de arte conseguidas durante las conquistas napoleónicas⁹⁷⁵. De gran relevancia fue también el *Glipsformerei*, o taller de copias en Berlín, que produjo reproducciones durante ciento cincuenta años⁹⁷⁶. Así mismo, hubo grandes escultores y modeladores independientes al servicio de los museos, como el artista anglo-italiano Domenico Brucciani (1815-1880), que trabajó realizando reproducciones para los museos ingleses, sobre todo para el British o el South Kensington, que le comisionó la realización de la reproducción del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela, que aún se conserva hoy en el museo londinense⁹⁷⁷.

Durante la exposición universal de París en 1867 tuvo lugar una reunión entre los representantes de diferentes museos europeos, impulsada por el entonces director del museo South Kensington, Henry Cole. La reunión se conoció como *The International Convention for Promoting Universal Reproductions of Works of Art*⁹⁷⁸, y en ella Cole propuso crear un ‘*ideal plaster museum*’ que albergara reproducciones de las principales obras de arte en manos de los diferentes museos⁹⁷⁹. Aunque este proyecto nunca se llegó a realizar, sí consiguió que se promoviera el coleccionismo de reproducciones, y que se impulsara el intercambio de piezas entre los museos de los quince países firmantes, lo que simbolizaba el gran entusiasmo europeo por este tipo de objetos⁹⁸⁰.

Los principales museos europeos competían por conseguir reproducciones artísticas para así poder ser el “principal” o el más completo. Se nutrieron de una red de artesanos ligados a los museos que comenzaron a reproducir obras de artes por toda Europa, como

974 *Ibidem*, p. 39

975 RIONNET, Florence, “L’Atelier de Moulage du Musée du Louvre...” *Op.cit.*, pp. 81

976 EINHOLZ, Sibylle, “Orte der Kontemplation und Erziehung Zur Geschichte der Bipsabugußsammlungen in Berlin” in KROHM, H., (ed.) *Meisterwerke Mittelalterlicher Skulptur*, exhibition catalogue, Berlin, 1996, pp. 11-39.

977 BILBEY, Diane and TRUSTED, Marjorie, “”The Question of Casts” – Collecting and Later Reassessment of the Cast Collections at the South Kensington” in FREDERICKSEN, Rune and MARCHAND, Eckart, *Plaster casts: making, collecting and displaying from classical antiquity to the present*, Berlin, 2010, pp. 465-483.

978 “Convention for Promoting Universally Reproductions of Works of Art for the Benefit of Museums of all Countries” in *Fifteenth report of the Department of Science and Art*, V&A, 1868, pp. 24-25.

979 RIONNET, Florence, “L’Atelier de Moulage du Musée du Louvre...”*Op.cit.*, p. 37

980 BILBEY, Diane and TRUSTED, Marjorie, “”The Question of Casts”...”*Op.cit.*, p. 466

Brucciani, Giovanni Franchi⁹⁸¹, y otros. Esta red está poco estudiada hoy en día y necesitaría una profunda investigación. La principal consecuencia de esta moda, fue que los museos se llenaran de copias de esculturas, pinturas y edificios famosos de la historia del arte, que atraían a público y artistas por igual y que tenían un fuerte sentido didáctico.

Las maquetas ocuparon un lugar relevante en este proyecto, ya que eran la forma más práctica de reproducir un edificio o partes de un edificio. Se coleccionaron también reproducciones y vaciados de decoraciones y elementos arquitectónicos, pero con las maquetas se conseguía una visión más completa y general del monumento o el espacio deseado.

En España esta moda se vio también reflejada en los museos, no solo con la inclusión de reproducciones en el Museo Arqueológico Nacional en Madrid, del que hablaremos más adelante, sino también con la creación del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas.

Este museo es relativamente poco conocido y estudiado. Fue desmantelado y sus colecciones se dispersaron por otros museos o se guardaron en almacenes, Nosotros no lo vamos a estudiar en profundidad, ya que desconocemos que tuvieran ejemplos de maquetas de la Alhambra, pero es un claro modelo de la influencia de la utilización de vaciados y reproducciones en los museos nacionales. Martín Alonso considera al Museo Nacional de Reproducciones como la “matriz viva de muchas generaciones de artistas”, ya que fue utilizada por éstos para aprender el arte de todos los estilos⁹⁸².

Su fundador fue Antonio Cánovas del Castillo (1828-1897) y se inauguró en 1879 bajo la dirección de Juan Facundo Riaño. Determinó Cánovas del Castillo que se adquiriesen los vaciados de las esculturas del Partenón como base principal del museo, los cuáles habían sido ofrecidos al gobierno español por el de Gran Bretaña⁹⁸³. Desde entonces, el museo se nutrió de muchas obras, parte de ellas llegadas de intercambios concertados con los Museos Reales del Cincuentenario de Bruselas, el de Escultura Comparada del Trocadero en París y el South Kensington de Londres. Así mismo, su colección aumentó con las piezas realizadas por el taller de vaciados del propio museo, fundado en 1920⁹⁸⁴. Además, según Riaño recuerda en el catálogo de la institución de 1881, hubo personajes que facilitaron la llegada de obras a la misma: “Ocasión es siempre de repetir el agradecimiento a

981 Giovanni Franchi fue un artista italiano asentado en Londres, que colaboró con el Museo Victoria and Albert realizando entre otras, la copia en metal de la puerta este del baptisterio de Lorenzo Ghiberti en Florencia. V&A Archive, MA/1/F1778, Nominal file: Franchi & Son, 1863-1871.

982 ALONSO, Martín (ed.) “Museo de Reproducciones artísticas, Madrid” en Guías de España VIII, Madrid, 1943, p. 1.

983 *Museo de reproducciones artísticas de Madrid. Memoria estadística del año 1924*, Madrid.

984 ALONSO, Martín (ed.), *Op.cit.*, p. 3

los donantes, como lo es de demostrarlo así mismo sinceramente a las personas que han tenido la bondad de facilitar los pedidos hechos al extranjero: los excelentísimos señores Marques de la Casa Laiglesia y Sir. PH C. Owen en Londres, Sir H. Layard en Venecia, Emilio Hubner y el consejero De Delitz en Berlín”⁹⁸⁵.

El museo, ubicado en el Casón del Buen Retiro, estaba organizado en salas, distribuidas en dos plantas. Las obras eran objetos reproducidos en yeso, barro, estuco, vidrio, grabados, metales y fotografías. Las salas XII, XIII, XV estaban destinadas arte romano-cristiano, arte visigodo y mozárabe y arte oriental e hispano-árabe y arte románico⁹⁸⁶. En los catálogos consultados, no se han encontrado reproducciones o maquetas de la Alhambra, únicamente hemos documentado una fotografía del Patio de los Leones⁹⁸⁷.

Este museo, que tristemente hoy ha desaparecido, fue referencia en España en cuanto a la utilización de reproducciones artísticas en los museos para la enseñanza. Como Riaño dijo: “Las reproducciones de objetos de arte, expuestas en series ordenadas, completan su enseñanza y la extienden, a la manera que las bibliotecas facilitan el conocimiento de las obras literarias”⁹⁸⁸

El desinterés por las reproducciones artísticas que hizo que se cerrara el Museo Nacional de Reproducciones, provocó también que muchos de los ejemplos de reproducciones que existían en museos europeos se hayan perdido hoy en día o que tengan un valor secundario en sus colecciones. En las primeras décadas del siglo XX se creó un cambio de interés en los museos que describe Malcolm Baker como: “*the shift from the museums as a resource (or indeed an instrument) for the training of designers and artists, to an institution which represented to its visitors a canon of European art, was soon to separate the authentic ‘original’ objects from the reproductions and so largely side-line the cast collections*”⁹⁸⁹. Se produjo entonces, un giro del interés hacia los originales, lo que hizo que las reproducciones y entre ellas, las maquetas arquitectónicas, fueran consideradas como objetos equívocos y confusos para la experiencia del visitante, y por lo tanto comenzara la progresiva salida de los museos⁹⁹⁰.

985 Catálogo del museo de reproducciones artísticas, Madrid, 1881. Introducción de Juan Facundo Riaño, p. 3.

986 ALONSO, Martín (ed.) *Op.cit.*, p. 25

987 Museo de reproducciones artísticas de Madrid. Memoria estadística del año 1924...*Op.cit.*, p. 36

988 Catálogo del museo de reproducciones artísticas...*Op.cit.*, p. 1.

989 BAKER, Malcolm, “The reproductive Continuum: plaster casts...”*Op.cit.*, p. 489.

990 En los últimos años los museos europeos están volviendo su interés hacia estas reproducciones ‘históricas’, pero no con el mismo sentido que tuvieron en el siglo XIX, sino como un ejemplo de cómo los cánones de la historia del arte estaban siendo estudiados en el siglo XIX, digamos como ejemplos del estudio de la

4.2.2. El Museo South Kensington en Londres.

La fascinación que causó la Alhambra en Reino Unido queda patente en las adquisiciones que hizo a lo largo del XIX el Museo South Kensington, hoy Victoria and Albert. Los fondos de su colección contienen multitud de piezas, tanto originales como reproducciones que provienen del palacio nazarí⁹⁹¹. Estas obras fueron adquiridas de varias maneras: por un lado, a través de las donaciones de colecciones privadas, y por otro, a través de las adquisiciones propuestas por sus *referees* u ojeadores, enviados en diferentes viajes para realizar estas compras.

El museo Victoria and Albert tuvo desde 1857 hasta el final del siglo XIX entre sus colecciones, más de cien modelos arquitectónicos de diferentes estilos artísticos. Muchos de ellos fueron comprados, adquiridos por donaciones, o comisionados a maquetistas y escultores desde el mismo museo⁹⁹².

La inclusión de reproducciones de la Alhambra en el South Kensington se remonta a 1862, cuando Rafael Contreras vendió al museo cuatro maquetas de las que ya hemos hablado. Estos modelos pertenecían técnicamente al Museum of Construction, un departamento diferente de South Kensington⁹⁹³. Más tarde, en 1865, Contreras envió al museo veintiséis reducciones a escala de la Alhambra. Sólo se conserva una de estas maquetas hoy en día (catálogo 49), ya que el museo decidió prescindir de ellas en el siglo XX con el cambio de gustos y la nueva política de cesar la colección de reproducciones para centrarse en la adquisición de originales⁹⁹⁴.

El South Kensington Museum fue fundado en 1852. El germen de esta institución se encuentra en el Government School of Design inaugurado en 1837 en Londres con sede en Somerset House. Esta institución fue fundada tras un informe del House of Commons Select Committee en 1836, que denunciaba el escaso interés que se mostraba desde las autoridades británicas hacia el arte⁹⁹⁵. Para remediarlo decidieron crear escuelas de diseño por todo Reino Unido, siendo la primera la londinense que abrió en 1837⁹⁹⁶. Esta escuela

formación de la historia del arte y su desarrollo en el siglo XIX. BAKER, Malcolm, “The reproductive Continuum: plaster casts...”*Op.cit.*, p. 486.

991 RAQUEJO, Tonia: “La Alhambra en el museo Victoria and Albert...”*Op.cit.*, p. 2

992 LESLIE, Fiona, “Inside Outside: Changing Attitudes...” *Op.cit.*, p. 160.

993 ROSSER-OWEN, Mariam, “Coleccionar la Alhambra....”*Op cit.*, p. 59.

994 RAQUEJO, Tonia, “La Alhambra en el museo Victoria and Albert...”*Op.cit.*, p. 16

995 *The History of the Victoria and Albert Museum*, V&A Publications, London, 1952, p. 5

996 Sobre la historia del Victoria and Albert Museum y las escuelas de diseño ver: COCKS, Anna Somers, *The Victoria and Albert Museum, the making of the collection*, Leicester, 1980; PHYSICK, John, *The Victoria and Albert Museum, the history of its building*, London V&A, 1986; BAKER, Malcolm and RICHARDSON, Brenda

mostró un temprano interés por el conjunto nazarí, ya que había aceptado la donación por parte de Jones en 1838 de “cuatro moldes de la Alhambra”⁹⁹⁷. Jones también había donado moldes al Institute of British Architects (RIBA), escribiendo a su secretario honorario T.L. Donalson en febrero de 1838 diciéndole: “*I have forwarded to you two casts from marbel columns in the Alhambra for the Institute of British Architects with a hope that they may not find them misplaced in their valuable museum*”⁹⁹⁸. Estos moldes, que fueron confeccionados en Londres, es posible que se realizaran a partir de las improntas en papel que Jones había tomado en la Alhambra en 1834 y 1837⁹⁹⁹. Desconocemos qué representaban y cuál es su paradero actual, pero sabemos que estos cuatro moldes fueron los primeros objetos de arte hispanomusulmán adquiridos por el South Kensington Museum¹⁰⁰⁰.

Una de las iniciativas que llevaron a cabo fue la de reunir una colección de moldes de yeso de diferentes obras por todo el mundo con fines didácticos y docentes. Esta decisión prueba el gran interés que tendrá más tarde el South Kensington y después el Victoria and Albert, por los objetos procedentes de la Alhambra y por su diseño.

Para su política de adquisición de obras formaron un comité de expertos que se encargaba de seleccionar las obras más indicadas para el museo¹⁰⁰¹. En este comité se encontraba Owen Jones. Uno de los principales criterios en la elección de piezas fue que los objetos “se eligieran al margen de su estilo, teniendo en cuenta la excelencia de su arte o su factura”¹⁰⁰². Además, en esta elección se intentó obtener los objetos que representaran el mayor número de artes y estilos diferentes, siendo los ejemplos de ornamentación, técnica y construcción.

Tras la compra de estas colecciones, la sede de Somerset House se quedó pequeña y decidieron mover el museo de la School of Design a Malborough House, en el Pall Mall londinense, espacio donado por el Príncipe Alberto. Este se llamó en un principio el Museum of Manufactures para pasar a llamarse después el Museum of Ornamental Art.

(eds.) *A Grand design: the art of the Victoria and Albert Museum*, London, 1997; BURTON, Anthony, *Vision and accident; the story of the Victoria and Albert Museum*, London, 1999.

997 ROSSER-OWEN, Mariam, “Coleccionar la Alhambra....”*Op cit.*, p. 44 y WAINWRIGHT, Clive and GERE, Charlotte, “The making of the South Kensington Museum, I: The Government Schools of Design and the founding collection, 1837-51” in *Journal of the History of Collections* 14, nº 1, 2002, pp. 3-23

998 Archivos del RIBA LC&2&1&10, Cif. ROSSER-OWEN, Mariam, “Coleccionar la Alhambra....”*Op cit.*, p. 44.

999 FERRY, Kathryn, “Owen Jones and the Alhambra...”*Op.cit.*, p.230

1000 ROSSER-OWEN, Mariam, “Coleccionar la Alhambra....”*Op cit.*, p. 46

1001 RAQUEJO, Tonia, “La Alhambra en el Museo Victoria and Albert...”*Op.cit.*, p.15, ver también: BURTON, Anthony, *Vision and accident...**Op.cit.*; WAINWRIGHT, Clive and GERE, Charlotte, *Op.cit.*

1002 *First Report of the Department of Practical Art* (Londres 1853), p.31. citado en WAINWRIGHT, Clive and GERE, Charlotte, *Op.cit.*, II, p.10.

Fig. 211. Museo South Kensington en construcción. En la imagen se ve en el fondo el Cast Court. Circa 1890. ©V&A, nº inv. PH.2619-1904.



En 1851 se nombra como primer director de la escuela (School of Design) a Henry Cole (1808-1882). Tras el gran éxito de la Great Exhibition de Hyde Park, Cole decidió solicitar financiación para la compra de colecciones de arte para la escuela. El príncipe Alberto, que accedió a esta solicitud vio la necesidad de crear una sede más grande para las colecciones de la escuela, y utilizando los grandes beneficios que había dado la Great Exhibition, 186,000 libras, el príncipe compró unos terrenos en South Kensington que donó para que se erigieran museos y otras entidades culturales¹⁰⁰³. Fue entonces cuando el museo se trasladó a Cromwell Road (Fig. 211), a la sede que actualmente ocupa el museo Victoria and Albert y se comenzó a llamar el South Kensington Museum a partir

1003 *The History of the Victoria and Albert ...Op.cit.*, p. 3.



Fig. 212. Interior de la sala de vaciados y maquetas arquitectónicas en el South Kensington Museum. Circa 1860. ©V&A, n° inv. 32053

de 1857, cuando se inauguró el nuevo edificio en este espacio donado también por el Príncipe Alberto¹⁰⁰⁴.

Según la primera guía del museo de 1868 “*the museum of Ornamental Art at South Kensington contains a collection of rare and choice examples of Medieval and Modern Art workmanship of various countries, together with reproductions, by the electrotpe process and in plaster of objects in other collections which have been judged to be of special interest or value for the art students*”¹⁰⁰⁵. Esta temprana declaración de intenciones pone de manifiesto el claro interés del museo por coleccionar objetos que fueran útiles para la educación de los artistas. Desde el inicio de la creación de las colecciones, se dejó lugar para la inserción de reproducciones de obras de arte originales, para enriquecer la colección del museo con aquellas obras que por su tamaño o su origen no pudieran ser adquiridas¹⁰⁰⁶.

En octubre de 1873 se abrieron los llamados Architectural Courts, donde se colocarían las reproducciones de obras artísticas. Éstos, aunque algo transformados, han llegado hasta nuestros días y hoy están divididos en dos patios cubiertos: el oeste, donde se encuentran reproducciones de obras artísticas del norte de Europa, España y la gran

copia de la columna Trajana; y el patio este, donde se encuentran las reproducciones de monumentos y obras maestras italianas¹⁰⁰⁷. Estos patios se fundaron a raíz de la gran fama que alcanzaron las reproducciones artísticas, en parte debido al impulso que se le dieron a partir de la *International Convention for Promoting Universally Reproductions of Works of Art for the Benefit of Museums of all Countries*, promovida por Henry Cole en 1867 de la que ya hemos hablado¹⁰⁰⁸. Por desgracia, España no participó en esta convención. Pero el resultado fue tan favorable que las reproducciones artísticas llegaron al cenit de su fama en la década de 1870 lo que impulsó a la creación de los Architectural Courts en el museo South Kensington.

En 1858, al trasladarse las colecciones a su sede en South Kensington, los vaciados y reproducciones se colocaron en el llamado North Court del museo, dónde se albergaron las colecciones de *sculpture and architectural models* que tenía el museo¹⁰⁰⁹. En estas salas se instalaron las maquetas y reproducciones de edificios antiguos y modernos, que el museo empezó a coleccionar (Fig. 212). En esta sala se encontraba, por ejemplo, la gran maqueta en madera de la catedral de Saint Paul de Londres realizada por Sir Christopher Wren¹⁰¹⁰ entre 1673 y 1675, que fue una donación del Dean and Chapter de la Catedral de Saint Paul y estuvo en el museo entre 1857 y 1926¹⁰¹¹ (Figs. 213 y 214). Pero no se colocaron aquí las maquetas adquiridas de Contreras, sino que pasaron a formar parte de las colecciones itinerantes del Circulation Department.

Dado el marcado carácter educativo del South Kensington Museum, uno de sus departamentos más importantes era el Circulation Department, un departamento dedicado a mandar objetos del museo a las diferentes escuelas e instituciones educativas del país dentro del deseo de fomentar la educación de las artes mediante la observación de obras de arte.

La idea de este departamento ya se había gestado incluso antes de la creación del museo, ya que en la School of Design se contemplaban la idea de que los beneficios intelectuales y culturales de los objetos artísticos debían ser también accesibles para las regiones periféricas de Reino Unido¹⁰¹². Peter Floud (1911-1960), quien fue *Keeper* de este

1004 CONWAY, Daniel, *The South Kensington Museum*, London, 1875.

1005 *A guide to the South Kensington Museum. Illustrated with ground plans and wood engravings. Sanctioned by the Science and Art Departments*. London, 1868, p. 9.

1006 SCHREITER, Charlotte, *Op cit.* p. 42

1007 BAKER, Malcolm and RICHARDSON, Brenda (eds.) *Op.cit.*, pp. 127-132.

1008 “Convention for Promoting Universally Reproductions of Works of Art for the Benefit of Museums of all Countries” in *Fifteenth report of the Department of Science and Art, V&A, 1868*, pp. 24-25.

1009 *A guide to the South Kensington Museum*, London, 1868, p. 21.

1010 *A guide to the South Kensington Museum. Illustrated with ground plans and wood engravings. Sanctioned by the Science and Art Departments...Op cit*, p. 10

1011 LESLIE, Fiona, *Op.cit.*,p. 168.

1012 *Fourth Report of the Council of the School of Design for the year 1844-1845*, London, 1854.



Fig. 213. North Court en el South Kensington, esquina suroeste del patio con la reproducción de la columna Trajana. Fotografía de J. Davis Burton, circa 1868. ©V&A, nº inv. 60739

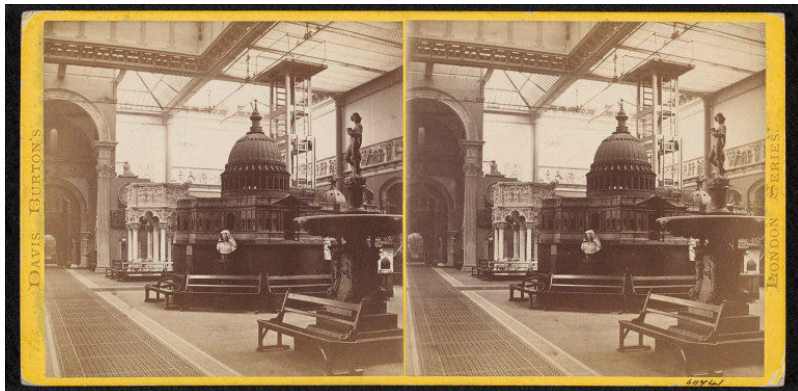


Fig. 214. North Court del South Kensington Museum, mostrando vaciados y la maqueta de la catedral de St. Paul. Fotografía de J. Davis Burton, circa 1868. ©V&A, nº inv. 60741

departamento entre 1947 y 1960, creía que el inicio del mismo se puede fechar en 1848, por lo tanto antes del traslado de las colecciones a South Kensington¹⁰¹³. Estas primeras exhibiciones que viajaron por todo el país, fueron el germen del Circulation Department, que se instituyó debido al gran éxito que tuvo la primera exposición que viajó por veintiséis ciudades británicas durante cuatro años y medio, y que estuvo abierta 902 días, siendo visitada por más de trescientas mil personas¹⁰¹⁴.

La historia del Circulation Department (familiarmente conocido en el museo como Circ.) es muy interesante, ya que fue el principal departamento del museo ligado a la difusión de obras de arte. Durante cierto periodo de su existencia, en concreto en las décadas de 1940 y 1950, tuvo un perfil de izquierdas, perteneciendo incluso muchos de sus miembros al Partido Comunista de Gran Bretaña, y se preocupaban de llegar a la clase

1013 FLOUD, Peter, *V&A Museum Circulation Department, Its history and Scope*, London, V&A 1949, p.7.

1014 ASHMORE, Sonia, "Circulating South Asian Textiles", in *V&A Online Journal*, Issue 1, autumn, 2008.

trabajadora para que así el arte fuera accesible a todos los ciudadanos y clases sociales¹⁰¹⁵. Además, siempre cobraba lo mismo a las entidades dónde se hacían las exposiciones, sin tener en cuenta las diferentes distancias, la entrada siempre era gratuita y las cartelas estaban repletas de información, para así evitar a los visitantes las compras de los catálogos, que de todas maneras, pocas veces se producían¹⁰¹⁶.

Este Departamento formaría pequeñas colecciones de obras que circularían a diferentes tipos de eventos: museos regionales, galerías de arte, bibliotecas públicas, *Provincial Schools of Art* y otros centros educativos y universidades para así educar el gusto público de toda la población británica. El departamento estaba especialmente centrado en la exhibición y adquisición de obras de arte contemporáneas, que mostraran el arte y diseño modernos a los estudiantes y el público en general para su formación cultural¹⁰¹⁷. Aunque hubo mucha variedad tanto en los medios de los objetos seleccionados como en los materiales con los que estaban realizados, para que la enseñanza fuera más completa. A todos los objetos que viajaban con las exposiciones, se les colocaba una etiqueta del Circulation Department en el reverso, que indicaba los lugares dónde había viajado para ser expuesta, y su pertenencia al circulation department (Fig. 215).

Fig. 215. Etiquetas en la caja de una de las maquetas de la Alhambra adquiridas de Contreras en 1865. ©V&A, s/ inv. Fotografía Asunción González Pérez



1015 WEDDELL, Joana, "The Ethos of the Victoria and Albert Museum Circulation Department 1947-1960" in FARRELLY, Liz and WEDDELL, Joana, *Design objects and the museum*, London and New York, 2016, pp. 15-25, p. 16.

1016 WEDDELL, Joana, "Room 38^a and beyond: post-war British design and the Circulation Department" in *V&A Online Journal*, Issue no 4, Summer 2012.

1017 *Ídem*.

Debido a esta política, decidieron aceptar en el departamento las piezas de Contreras de 1865, como parte de las colecciones que viajarían con las exhibiciones del Circulation Department. La gestión del encargo a Contreras se debió realizar a través de Pascual Gayangos¹⁰¹⁸, ya que Riaño no empieza a trabajar como *referee* o consejero del museo hasta 1870¹⁰¹⁹. Gayangos se relacionó con numerosas personas de la cultura londinense, como con Owen Jones, para quien realizó un texto introductorio sobre la historia de Granada y las inscripciones árabes de la Alhambra, para el trabajo de Jones y Goury, *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra* (1842-45)¹⁰²⁰. Es posible que esta relación con Jones, miembro del South Kensington, hiciera posible que el museo aceptara la compra de los modelos ofrecidos por Contreras. Gayangos había estado presente en la reunión entre la reina Isabel II y Rafael Contreras en 1847, cuando éste le presentó la maqueta de Dos Hermanas, por lo que Gayangos conocería el trabajo del granadino y su gran fama¹⁰²¹.

Los modelos donados se registraron con los números: 452-1865 (por el año en que llegaron al museo) hasta el número 477-1865¹⁰²². Este grupo estaba formado por veintitrés modelos arquitectónicos en dos dimensiones de fachadas de la Alhambra, y tres modelos vaciados de decoraciones originales a escala 1:1. La lista está formada por parejas, tríos y maquetas individuales que representan el mismo espacio, siendo los modelos con color y sin color. Este es un factor muy relevante, ya que la intención de las piezas era la de educar a los jóvenes artistas británicos en las decoraciones de la Alhambra, tan de moda en aquel momento. Para ello se eligen lugares representativos que son mostrados con color, es decir, tal y como habrían sido en época nazarí, y sin color, tal y cómo se podía ver la Alhambra en aquel momento. De este modo Contreras deja claro que sus maquetas son la interpretación correcta de cómo debió ser la Alhambra en época nazarí, confirmando de esta manera sus propias restauraciones.

El catálogo de los objetos del museo en 1865, nos aporta cierta información sobre estos modelos. Primero describe la naturaleza del objeto, todas ellas están definidas como

1018 Pascual Gayangos (1809-1897) tenía gran relación con Inglaterra, donde vivió muchos años desde que se casara con Frances Revell el 28 de octubre de 1828. Desde entonces, hasta su muerte en 1897, pasó largos periodos en Londres, donde residía su familia, que intercaló con periodos en Madrid, donde llegó a colaborar con el Ateneo, la Real Academia de la Historia, la Real Academia de Bellas Artes y otras instituciones madrileñas en calidad de distinguido arabista. HITCHCOCK, Richard, “Gayangos in the English Context” in ÁLVAREZ MILLÁN, Cristina and HEIDE, Claudia, *Pascual Gayangos. A Nineteenth-Century Spanish Arabist*, Edinburgh, 2008, pp. 89-105, p. 90.

1019 V&A, *Referee reports*, J.F.Riaño. *Part 1 March-November* 1873.

1020 ÁLVAREZ MILLÁN, Cristina, “The life of Pascual Gayangos 1809-1897” in ÁLVAREZ MILLÁN, Cristina and HEIDE, Claudia, *Pascual Gayangos. A Nineteenth-Century Spanish Arabist*, Edinburgh, 2008, pp.3-23.

1021 AGP, Aranjuez, Legajo 96, s/f.

1022 V&A, *Inventory of Art Objects acquired in the year 1865*.

“*architectural model*”, modelo arquitectónico, aunque, como ya hemos mencionado, no todas son maquetas. Después se señala el material, “*stucco*”, estuco. A continuación, una breve descripción del objeto y lo que representa, para concluir precisando el lugar de origen y la fecha. Todas ellas aparecen descritas como “*modern Spanish by Don Rafael Contreras*”, es decir, obras modernas realizadas en España por Rafael Contreras. Y a esta información se añaden las dimensiones, la condición de la obra, cuando ésta es necesaria, si fue presentada o comprada, en este caso todas fueron “*bought*” compradas, y por último el número interno de registro y el año de adquisición, que ya hemos comentado¹⁰²³.

Como veremos más adelante, la mayoría de estos modelos no se han conservado, por lo que desconocemos su aspecto, pero podemos intentar comparar algunos con los del taller de Contreras que sí han llegado hasta nosotros para saber cómo habrían sido. Para ello hemos tenido en cuenta, la definición del catálogo del museo, las dimensiones, y el color. Hemos colocado las equivalencias entre paréntesis al final de cada descripción. Los motivos decorativos a escala 1:1 son más difíciles de comparar, ya que se ha conservado muy pocos vaciados de este tipo. Estos fueron los lugares representados por estos modelos:

1. “*Windows and cornice in the Hall of Ambassadors* (tres ejemplares, dos sin color, unos con color), números de museo 452-453-454. (catálogo 64)
2. *A horse-shoe arch of sun-dried brick in the Court of the Mosque* (tres ejemplares, uno sin color y dos con color), números de museo 455-456-457. (catálogo 1 o 25)
3. *A window almost destroyed* (tres ejemplares, uno sin color y dos con color), números de museo 458-459-460. (catálogo 48 a la 54)
4. *A large lateral arch in the Hall of Comares* (dos ejemplares, uno con color y otros sin color) números de museo 461-462 (catálogo 58)
5. *An arched window in the Court on Lindaraja* (dos ejemplares, uno con color y otro sin color), números de museo 463-464
6. *A doorway* (tres ejemplares, uno sin color y dos con color), números de museo 465-466-467. (catálogo 77)
7. *A window in the Court of the Mosque* (dos ejemplares, uno sin color y el otro con color), números de museo 468-469
8. *Facade and window of the gallery of two Sisters* (dos ejemplares, uno con color y otro sin color), números de museo 470-471
9. *Gate of three arches in the Gallery of Two Sisters* (dos ejemplares, uno sin color y el otros con color), números de museo 472-473. (catálogo 26)
10. *Gate of the Hall of Justice* (un ejemplar sin color), número de museo 474 (catálogo 36)

1023 *Idem*.

- 11. *Ornamental details in the Court of the Mosque* (un ejemplar sin color), número de museo 475
- 12. *Wall and screens in the Court of Lindaraja* (un ejemplar sin color) número de museo 476, y
- 13. *Ornamental details, locality not given* (un ejemplar sin color) número de museo 477”¹⁰²⁴.

Respecto al color, desconocemos si hubo cualquier tipo de correspondencia entre los representantes del museo y Contreras para especificarlo, pero es posible que la elaboración de modelos sin color se debiera a una sugerencia del mismo museo, que a diferencia de los coleccionistas particulares, sí necesitaba mostrar el edificio tal y como se encontraba en aquel momento, dado su marcado interés por la educación. No creemos que ésta fuera una iniciativa del propio Contreras en época tan temprana, ya que estas serán las primeras maquetas donde decide prescindir del color, un elemento fundamental de su producción. Aunque sí realizará modelos sin color en las últimas décadas del siglo.

Sabemos muy poco sobre esta adquisición, ya que no se conservan archivos de su llegada en el museo, y desconocemos si Contreras viajó a Londres para presentar las obras. Hay muy pocos datos de las maquetas donadas por Rafael hasta finales del XIX, cuando las encontramos como parte de las obras que viajaban en las exhibiciones del Circulation Department por las escuelas e instituciones educativas y culturales provinciales.

Se conserva en los archivos del museo Victoria and Albert en Blythe House, una lista con las escuelas a las que fueron prestadas cada una de estas maquetas. La mayoría de las escuelas eran secondary schools para niños de entre 11 y 18 años. Los datos de los préstamos que se conservan comienzan en 1912, pero suponemos que las maquetas también estuvieron viajando con anterioridad a esa fecha. Los colegios a los que se destinaban estaban esparcidos por toda Gran Bretaña e Irlanda, y algunos fueron tan relevantes como Harrow County School, una de las instituciones públicas más famosas del país. Un dato interesante que se desprende de la investigación en este archivo, es que muchos de colegios que solicitaban el préstamo de una de estas maquetas, eran colegios para chicas. Esto puede ser debido a la inclinación en la educación de las mujeres de aquella época por la enseñanza en el arte y la cultura, antes de las ciencias¹⁰²⁵.

Se sabe muy poco sobre el impacto que tuvo la visualización de estos modelos en las instituciones públicas y colegios a los que viajaron. Pero no cabe duda de que debió ser

1024 *Ibidem*.

1025 V&A, *Circulation department loans out*, 1912-1954.

sorprendente para los alumnos poder visualizar el arte y la arquitectura de civilizaciones diferentes.

Creemos que el hecho de que el museo eligiera la presencia de varios modelos que representaran el mismo espacio, tuvo que ver con el carácter educativo de la institución, para observar ejemplos de la Alhambra tal y como fue en el pasado nazarí, y como se conservaba por entonces, tras siglos de dudosa conservación del conjunto. A estas maquetas se les añade los tres vaciados de decoraciones en escala 1:1, que debieron ser muy útiles para mostrar la decoración de las paredes de la Alhambra en detalle¹⁰²⁶.

Los modelos se conservaron en el Circulation Department hasta febrero 1879 cuando pasaron a formar parte del Sulpture and Architecture Department del Museo, aunque aún así siguieron rotando por las escuelas de diseño hasta principios del siglo XX¹⁰²⁷.

El propio Juan Facundo Riaño en su *Catalogue of Spanish Objects from the Victoria & Albert Museum*¹⁰²⁸, insiste en el carácter educativo que tiene la compra de estas maquetas para el museo: “*and the important collection of reduced models of the Alhambra, nº 452-477 which will enable students to study the ornamentation of the period*”¹⁰²⁹.

Por desgracia en 1954 cuando el museo estaba reorganizando su espacio, decidieron que estas maquetas eran “*no good for exhibition*”, y decidieron destruirlas, para así poder ocupar su espacio con obras más acordes a la nueva política del museo de coleccionar sólo objetos originales, no copias, y únicamente se conserva una de ellas¹⁰³⁰. En este momento el museo estaba reorganizándose y hubo muchas obras que ya no eran necesarias para el discurso del museo. En un intento por no destruir ninguna, algunas fueron donadas a las escuelas e instituciones por las que habían rotado, pero desgraciadamente este no fue el caso de las maquetas, que sí acabaron por ser destruidas¹⁰³¹.

Durante las primeras décadas del siglo XX, numerosas fueron las discusiones de los miembros del museo sobre el papel de las reproducciones en sus colecciones, ya que se encontraban en la dicotomía de seguir utilizando las reproducciones dentro del museo, o

1026 Estos objetos son los 475 al 477 en el inventario del museo

1027 V&A, *Circulation department loans out*, 1912-1954.

1028 RIAÑO, Juan Facundo, *Classified and descriptive catalogue of the art objects of Spanish production in the South Kensington Museum*, Londres, 1872.

1029 *Ibidem*, p.10.

1030 V&A, *Circulation Department, Boards of Surrey, part 2*, 1954.

1031 *Ídem*.

no¹⁰³². Se pasó del intento de crear una National Collection of Casts o un Cast Museum, a principios de la década de 1920, uniendo las reproducciones del Victoria and Albert con las del Crystal Palace¹⁰³³, a todo lo contrario unos años más tarde, produciéndose un desencanto hacia la presencia de las reproducciones en el museo, expresado por uno de los miembros del V&A Advisory Council, Sir Reginald Blomfield (1856-1942) que en febrero de 1928 describía así su desprecio:

*“these casts have clearly no value to the collector, they are unworthy of the Museum, and in my opinion are actually injurious to students [...] I suggest that the entire collection of casts should be handed over to the Crystal Palace authorities who already have a collection of casts [...] The result of the changes I suggest would be that the Museum would be freed from a miscellaneous collection of casts which occupy much room, and are out of place in the Museum”*¹⁰³⁴.

Así, poco a poco las colecciones de reproducciones se fueron reduciendo, y muchas fueron donadas o destruidas hacia mediados del siglo XX, para darles espacio y prioridad a los originales.

A pesar de este cambio, el museo aún aceptó donaciones de otras maquetas a finales del siglo XIX y los primeros años del siglo XX. Éstas son: una donada en 1890 por la Condesa von Bothmer de uno de los vanos del salón del trono del Palacio de Comares (número de museo V&A: Repro. 1890-52) (catálogo 58). Otra igualmente donada por Sir Henry Vaughan del templete oriental del patio de los Leones, realizada seguramente por el taller de Contreras, aunque no está firmada, que llegó al museo en el año 1900¹⁰³⁵ (número de museo V&A 927-1900) (catálogo 45). Y, por último, una tercera del interior de la torre de las Infantas, realizada por Enrique Linares y donada en 1936 por el Capitán A. W. Shean (número de museo A26-1936) (catálogo 129), quien la había adquirido cuando estuvo de vacaciones en Granada¹⁰³⁶.

1032 Sobre este tema ver: ROBINSON, John Charles, *Italian Sculpture of the Middle Ages and Period of the Revival of Art. A Descriptive Catalogue of the Works forming the above section of the Museum*, London, 1862; ROBINSON, John Charles, “The reorganisation of our National Museum” in *The Nineteenth Century*, no. 262, December 1898, pp. 971-979; Board of Education. *The Victoria and Albert Museum (Art Division). Report of the Committee of Re-Arrangement*, 29 July 1908.

1033 BILBEY, Diane and TRUSTED, Marjorie, “”The Question of Casts”...”*Op.cit.*, p. 475.

1034 V&A Archive, A0320, *Advisory Council minutes*, 1928.

1035 Este modelo fue primero prestado al museo para su exposición a partir de 1899, para después ser donada por su dueño. V&A, MA/31/8.

1036 V&A, Nominal File, Captain Shean, RF 36-4830.

De estas maquetas, cuya información completa se puede encontrar en el catálogo, la más problemática es la donada por la Condesa von Bothmer que representa uno de los vanos del salón del trono de Comares. El problema con este modelo es que en su número de museo (Fig. 217), Repro: 1890-52, aparece la palabra “Repro”, que solía indicar que el objeto era una copia o reproducción realizada en el mismo museo, y por lo tanto habría sido realizada en el Victoria and Albert, quizás patrocinada por la Condesa von Bothmer¹⁰³⁷. Fiona Leslie, cree que este modelo, por el contrario, puedo ser el modelo 462-1865 del grupo de veintiséis que se compró a Contreras en 1865, y que quizás fue vendido a la condesa, para más tarde ésta donarlo de nuevo en 1890¹⁰³⁸. Desconocemos si fue realmente así el proceso, ya que no consta que ninguna de las maquetas del grupo comprado a Contreras fuera donada o adquirida.

Además de estas maquetas, Tonia Raquejo habla de otro modelo, que representa el arco de acceso a la sala de los Reyes en el Palacio de los Leones (Fig. 216), donada junto a una reproducción en escayola de una roseta y un panel decorado con una inscripción por G. Macleay en 1866¹⁰³⁹. Raquejo identifica al donante como Sir Geroge Macley (1809-1891), hijo de Alexander Macley, explorador y político británico. Esta maqueta no está inventariada en el museo, pero creemos que se trata de una casi por completo destruida hoy en día y que se encuentra en los almacenes del Museo Victoria y Alberto. Es interesante porque conserva varias etiquetas del Circulation Department, con los lugares a los que viajó¹⁰⁴⁰.

Fig. 216. Maqueta de los arcos de entrada a la sala de la Justicia. ©V&A, s/ inv. Fotografía Asunción González Pérez



1037 Agradecemos a Mariam Rosser-Owen esta información. LESLIE, Fiona, *Op.cit.*, p. 190.

1038 LESLIE, Fiona, *Op.cit.*, p. 191.

1039 RAQUEJO, Tonia, “La Alhambra en el Museo Victoria and Albert...”*Op.cit.*, p. 9

1040 Nuestro agradecimiento a Víctor Borges, Senior Sculptor Conservator en el museo Victoria and Albert, por enseñarnos esta pieza y ayudarnos a analizarla.



Fig. 217. Maqueta de uno de los frentes de Comares. ©V&A, n° inv. REPRO 1890-52. Catálogo n° 58.

Las tres primeras maquetas mencionadas, estuvieron expuestas en diferentes lugares del museo. Hoy en día dos de ellas, la del templete del Patio de los Leones y la de la Torre de las Infantas, se encuentran expuestas en la sala de arquitectura del museo, la tercera se encuentra en una de las salas dedicadas al arte británico. Conocemos además parte de la historia expositiva de la maqueta que representa el templete del patio de los Leones, ya que estuvo en exhibición al menos a partir de 1913 en el *Cast Court* (Fig. 218), junto a la reproducción de la sinagoga de Santa María la Blanca¹⁰⁴¹.

1041 Nuestro agradecimiento a Mariam Rosser-Owen por llamar nuestra atención sobre este dato.

Fig. 218. Cast Court, en el museo South Kensington, al fondo se ve la maqueta del templete del palacio de los Leones. ©V&A, n° inv 37074.



4.2.3. El Museo Arqueológico Nacional en Madrid.

El Museo Arqueológico Nacional de Madrid fue uno de los museos nacionales que, siguiendo la moda de la época, se nutrió de reproducciones artísticas para mostrar de manera más completa sus colecciones de arte. Entre estas reproducciones hubo también una importante colección de vaciados y maquetas arquitectónicas, entre las que se encontraban varios ejemplos que representaban monumentos hispanomusulmanes.

El Museo Arqueológico Nacional se creaba por un Real Decreto del 21 de marzo de 1867, en el que se preveía también la formación de otros museos arqueológicos provinciales¹⁰⁴². En este decreto, firmado por el entonces ministro de Fomento, el marqués de Orovia, se nombraba primer director del museo a Pedro Felipe Monlau, y entre los conservadores, a personajes destacados de la cultura madrileña como Juan Facundo Riaño o

1042 GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Historia y guía de los Museos de España*, 2ª edición, Madrid, 1968, p. 359.

Juan de Dios de la Rada. El edificio designado para albergar las colecciones fue el Casino de la Reina (Fig. 219), antigua huerta del Clérigo Bayo, en la calle Embajadores¹⁰⁴³. El edificio era de dos plantas, cada una formando un rectángulo de veinte metros de lado, que eran insuficientes, incluso en el inicio, para albergar las colecciones que se recibieron procedentes de otras instituciones, como las antigüedades de la Biblioteca Nacional, objetos del Museo de Ciencias Naturales, así como obras de la Escuela Diplomática¹⁰⁴⁴. Debido a que este palacio no estaba preparado para albergar colecciones de arte, la primera organización del museo fue algo caótica.

La inauguración oficial se organizó para el 19 de noviembre de 1868, pero como la situación política en aquel momento no era la más idónea se retrasó hasta el 9 de Julio de 1871, y en esos casi tres años dio tiempo a incrementar el número de obras, mandando comisiones de entendidos por España para coleccionar los objetos¹⁰⁴⁵.

El museo nació como un espacio donde pudieran “ser recogidos y guardados para producir perpetuas enseñanzas, los testimonios de todo género que de los pasados tiempos habían llegado por fortuna a los presentes”¹⁰⁴⁶. Se intentó crear un discurso estilístico y cronológico que ejemplificara la historia del arte mundial, haciendo especial hincapié en la historia del arte español “reuniendo en el museo [...] todo aquello que en conjunto y en detalle debía interesar a la nación”¹⁰⁴⁷.

Por aquellas mismas fechas se comenzaron a fundar numerosos museos provinciales en España como sugería el decreto de 1867. Éstos reunían aquellas obras principales que representaran las artes de cada región. Por el contrario, el Museo Arqueológico Nacional era “la afirmación sintética de la unidad histórica, para todos y en todos los conceptos interesante, provechosa y útil, los otros Museos eran la expresión de la variedad con la que la unidad superior se fortalecía”¹⁰⁴⁸. Como denotan estas palabras de uno de los directores, Rodrigo Amador de los Ríos, el museo nació con un claro componente nacionalista, para mostrar y educar sobre el arte y el pasado español.

1043 SALVE QUEJIDO, Virginia; MURO MARTÍN-CORRAL, Begoña y PAPÍ RODES, Concha, “Espacios y objetos a través del tiempo: Museografía histórica de las salas del Museo Arqueológico Nacional” en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 32/2014. Madrid, pp. 59-80.

1044 GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Op.cit.*, p. 359.

1045 Recordemos que en 1868 se destituyó a la reina Isabel II. GARCÍA GUTIERREZ, Antonio, *Noticia Histórico-Descriptiva del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1876, p. 5.

1046 AMADOR DE LOS RÍOS Y FERNÁNDEZ-VILLALTA, Rodrigo, “El Museo Arqueológico Nacional, Notas para su Historia” en *La España Moderna*, 170, Madrid, 1903, pp. 41-70, p.42.

1047 *Ídem*.

1048 *Ídem*.

En las diferentes estancias y pabellones de este Casino se colocaron las cuatro secciones de las que constarían las colecciones del museo en esta etapa: la sección primera, que englobaba Tiempos Primitivos y Antiguos o de la Prehistoria y Edad Antigua, o de Civilizaciones primitivas y Edad Antigua. La sección segunda, que constaba de Edades Media y Moderna. La sección tercera, con Numismática y Dactilografía. Y la cuarta, Etnografía¹⁰⁴⁹. En la sección segunda se colocaron los objetos que representaban el pasado hispanomusulmán, con un orden expositivo muy caótico que llevó incluso a instalar algunos objetos cerámicos hispano-moriscos en el techo¹⁰⁵⁰.

La mayoría de las piezas que compusieron este primer museo vinieron de las colecciones reales y nacionales como ya hemos comentado. Entre ellas, piezas del Gabinete numismático de la Biblioteca Nacional, de la colección de arte de la Escuela Superior de



Fig. 219. Vista de la entrada principal del Casino de la Reina. Dibujante y litógrafo Francisco Pérez. Circa 1845. Colección del Museo Arqueológico Nacional. n° inv. CE0824/9.

1049 SALVE QUEJIDO, Virginia; MURO MARTÍN-CORRAL, Begoña y PAPÍ RODES, Concha, *Op.cit.*, p.60.

1050 AMADOR DE LOS RÍOS Y FERNÁNDEZ-VILLALTA, Rodrigo, “El Museo Arqueológico Nacional...” *Op cit.* p.53.

Diplomacia y otras. Pero tras la apertura del primer museo, hubo un aumento considerable de las colecciones, debido a donaciones de obras en depósito o regalos de coleccionistas nacionales. Cómo por ejemplo las donaciones que realizó el Marqués de Salamanca, todas ellas impulsadas por el gran interés que despertó la apertura del museo¹⁰⁵¹.

A partir de entonces, se comisionaría a diferentes personajes para que, como en el caso del Victoria and Albert de Londres, viajaran por España adquiriendo obras que fueran dignas de su exposición en el museo. Este es uno de los primeros paralelismos que encontramos con el museo londinense, ya que a pesar de que se fundó con anterioridad, debió ser una gran fuente de inspiración para los creadores del Museo Arqueológico Nacional, quienes seguramente estuvieron al tanto del desarrollo del museo inglés¹⁰⁵².

Debido al aumento progresivo de las colecciones, el palacio de la Glorieta de Embajadores se quedó pequeño, y aunque se hizo una reforma en 1888, fue totalmente insuficiente. Ante la falta de espacio, el museo se trasladó en 1895 al Palacio de Bibliotecas y Museos en el Paseo de Recoletos (Fig. 220) cuya primera piedra fue colocada por Isabel II en abril de 1866¹⁰⁵³. Este edificio había sido sede de las exposiciones realizadas entre 1892 y 1893 para conmemorar el IV Centenario del descubrimiento de América y, dada esta circunstancia, se decidió que era el mejor emplazamiento para el museo. Así se especifica ya en 1893 en una carta del Director General al Director del Museo Arqueológico de Madrid:

“Terminadas las exposiciones, que con ocasión y motivo del Centenario se han celebrado en el nuevo edificio destinado a Biblioteca y Museos Nacionales, procede preparar sin pérdida de tiempo lo necesario para el traslado al nuevo local”¹⁰⁵⁴.

Así pues, se trasladó a este edificio el Museo Arqueológico, que compartiría sede con la Biblioteca Nacional y el Museo de Pintura Moderna. La instalación de los fondos comenzó en 1894, y las veintisiete salas del museo fueron inauguradas el 5 de Julio de 1895¹⁰⁵⁵. La primera organización de las salas estuvo muy relacionada con el reparto del espacio que se estableció en las exposiciones conmemorativas¹⁰⁵⁶.

1051 RADA Y DELGADO, Juan de Dios de la, *Noticia histórico –descriptiva del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1876, Apéndice II, pp.12-14.

1052 GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Op.cit.*, p. 360

1053 *Ibidem*, p. 361

1054 MAN, Expediente 1894/25.

1055 GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Op.cit.*, p. 361

1056 SALVE QUEJIDO, Virginia; MURO MARTÍN-CORRAL, Begoña y PAPÍ RODES, Concha, *Op.cit.*, p. 63.



Fig. 220. Estado de las obras del Palacio de Recoletos en 1891. Fotografía anónima. 1891. Colección del Museo Arqueológico Nacional, nº inv. 1990/117/FD00001

Todas las salas de este palacio fueron ocupadas por las colecciones, y aunque en un primer momento los patios abiertos se habían diseñado para el descanso de los visitantes, debido a la falta de espacio que se detectó al finalizar el traslado de las obras se decidió su cierre para poder albergar parte de la colección en ellos.

La organización en estos nuevos espacios fue temática por estilos, y dentro de cada estilo, ordenadas cronológicamente. Para la nueva estructuración del museo se utilizaron recurrentemente reproducciones y vaciados con el fin de que completaran el discurso expositivo. Así mismo se recurrió a las maquetas para mejorar la representación en el museo de determinados monumentos. Las salas se ambientaron mediante la exhibición teatralizada de piezas, recreando el discurso que se intentaba transmitir¹⁰⁵⁷.

1057 *Ibidem*, p. 65.



Fig. 221. Vista del patio árabe del Museo Arqueológico Nacional. 1900-1936. En esta imagen se puede ver la maqueta del templete realizada por Rafael Contreras

En este nuevo museo las antigüedades árabes y las colecciones de “estilo mudéjar” desde el siglo XIII al siglo XIX, se colocaron en uno de los patios cerrados¹⁰⁵⁸. Era un espacio amplio, y a priori podría parecer que cumplía los requisitos necesarios para albergar las obras de estos estilos, ya que debían ser colocadas en soportes, entre ellas numerosos ejemplos de piezas arquitectónicas, originales o copias, que representaban los monumentos hispanomusulmanes más famosos y que eran de grandes dimensiones. Pero el tipo de la construcción del patio no permitió una clasificación oportuna, debido a las columnas de hierro que sujetaban el techo y que reducían el espacio (Figs. 221 y 222).

Así mismo, el complicado cerramiento del patio generó muchos problemas para la visita y especialmente para la conservación de las obras:

“Falta la ventilación, se halla en realidad convertido en una estufa, y en estos días terribles de calor, la atmósfera que allí se respira es contundente y

1058 En las guías del Museo Arqueológico a partir de 1900, se llaman a estas colecciones: “los objetos mahometanos y mudéjares”.



Fig. 222. Vista del patio árabe del Museo Arqueológico Nacional. 1900-1936. En esta imagen se pueden ver varias maquetas realizadas por los Contreras. Colección del Museo Arqueológico Nacional, nº inv. FD00788

asfixiante [...] el público no podrá ver de modo alguno esta sala en ciertas épocas del año [...]. Lo verdaderamente peligroso, lo verdaderamente grave [...] es que los objetos ya instalados (los arquitectónicos) y los que hayan de instalarse, con el calor asfixiante del patio cubierto amenazan destruirse, pues el yeso se calcina, y en estas condiciones desmorona”¹⁰⁵⁹.

Se cambia entonces la cubierta acristalada que se había instalado para mejorar la ventilación del patio. Aún así, el cerramiento sigue dando problemas, y en 1897, debido a unas fuertes lluvias en junio, se generan goteras que inundan el patio¹⁰⁶⁰. La situación de las cubiertas no mejorará hasta bien entrado el siglo XX, y las quejas de los jefes de la sección 2, dónde se encontraba el patio dedicado al arte árabe, serán continuas¹⁰⁶¹. Tanto

1059 MAN Expediente 27, 1895 y MAN Expediente 1909/35-a

1060 MAN Expediente 10B, 1897.

1061 Ver MAN Expediente 43, 1900; Expediente 5, 1901; Expediente 41, 1902; Expediente 11, 1905; Expediente 55-bis, 1909.

es así, que en una de las comunicaciones del museo en 1894 encontramos una carta a Valeriano Medina Contreras¹⁰⁶², en la que se le pide que retire de allí la maqueta del templete de los leones, pues se ha deteriorado rápidamente por las condiciones del patio y necesita ser restaurada¹⁰⁶³.

A pesar de todos estos problemas, las obras se colocaron en este espacio. El patio se dividió finalmente por estilos. Primero el estilo del califato cordobés, dominado por la reproducción del arco del Chocolate o del Punto de la Mezquita de Córdoba, donado por el director de las obras de conservación de la Mezquita, el Sr. Velázquez Bosco. Después el arte de la Aljafería de Zaragoza, encarnado por dos arcos originales y una reproducción, que representaban el arte de las taifas. Después el mudéjar. Y por último el arte nazarí de Granada, con ejemplos que representaban la Casa del Chapiz, La Casa de la Moneda, y reproducciones de la Alhambra¹⁰⁶⁴. Entre estas reproducciones se encuentran varias maquetas y vaciados realizados en diferentes momentos por diferentes miembros de la familia Contreras.

Además de ejemplos de capiteles de mármol y otros elementos y vaciados arquitectónicos, en la sala también se custodiaban tablas de pintura mudéjar del castillo de Curiel del siglo XIV, joyas de Mondújar, dos astrolabios, arquetas metálicas, obras de carpintería y diferentes ejemplos de tejido musulmán, cerámicas, entre otras obras¹⁰⁶⁵.

Pero lo más interesante para nuestra investigación fue la inclusión de reproducciones para representar obras relevantes del pasado Islámico español que bien por tamaño o por valor histórico, no podían ser expuestos sus originales en la sala.

Las primeras cuatro maquetas que adquirió el museo provenían del Museo de Pintura y Escultura (actualmente Museo del Prado) y fueron depositadas en el Arqueológico en 15 de diciembre de 1873¹⁰⁶⁶. Creemos que el Museo de Pintura y Escultura había adquirido, algunas de estas maquetas desde la década de 1850, y otras fueron donadas por la reina Isabel II, como la de la rotonda de Dos Hermanas, realizada por Contreras en 1847 comprada por la reina por 20,000 reales y depositada en este museo. Éstas fueron realizadas como

parte del proyecto iniciado con la reina Isabel II de copiar la Alhambra en miniatura¹⁰⁶⁷. Se trasladaron al Museo Arqueológico Nacional cuando todavía se encontraba en su sede del Casino de la Reina.

En 1873 el Museo de Pintura y Escultura se deshacía de muchas de las maquetas arquitectónicas y vaciados, ya que “por sus condiciones especiales pueden figurar expuestas con más propiedad en otros establecimientos de carácter determinado”¹⁰⁶⁸, entre estos establecimientos se mandan piezas a la Escuela de Arquitectura y al Museo Arqueológico Nacional.

Las cuatro maquetas son definidas cómo: “modelo de la sala de dos Hermanas de Granada, modelo de otro espacio de la Alhambra (templete), modelo de la portada y puerta de la mezquita de la Alhambra, modelos del salón reformado de Dos Hermanas en *idem*”¹⁰⁶⁹. Estas maquetas son las siguientes y tuvieron este número de inventario en el museo:

- Maqueta de uno de los frentes de la sala de Dos Hermanas realizada por Tomás Pérez, número de inventario 50488 (catálogo 35)
- Maqueta del templete del patio de los Leones, número de inventario 50447 (catálogo 43?)
- Maqueta de la portada y puerta del patio de la Mezquita de la Alhambra (fachada de Comares) número de inventario 50485 (catálogo 55 y 56)
- Maqueta del salón y “rotonda” de la sala de Dos Hermanas (Contreras 1847), número de inventario 50555 (catálogo 34)

Más tarde, en 1874 el museo compró otras dos, esta vez a Francisco Contreras. El 28 de octubre de 1874 Francisco Contreras envía una carta al Director del museo explicándole que tiene un modelo reducido a la “décima parte” del salón de Embajadores del Alcázar Sevillano, y que le gustaría se considerase su compra por la cifra de 875 pesetas. En aquel momento ya había mostrado este modelo a los responsables de la sección segunda, (los que llevaban el departamento responsable de las obras de arte islámico) que fueron a inspeccionarla al taller de Francisco Contreras, y contaba con su apoyo para la compra, ya que consideran el modelo “muy digno de inclusión en la sección segunda”¹⁰⁷⁰. El museo

1062 Recordemos que Valeriano Medina Contreras fue miembro del taller de Rafael Contreras, y seguramente estuvo emparentado con él.

1063 MAN Expediente 1894/2

1064 AMADOR DE LOS RÍOS Y FERNÁNDEZ-VILLALTA, Rodrigo, “El Museo Arqueológico Nacional...” *Op cit.* p.66.

1065 *Guía del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1900, pp. 45-46.

1066 MAN Expediente 1874/24

1067 AGP Fondo personal, caja 16808, expediente 2.

1068 MAN Expediente 1874/24

1069 MAN Expediente 1874/24

1070 Desconocemos cuál sería el taller Francisco Contreras, cabe pensar que por aquel entonces estuviera en Sevilla, donde aún era restaurador, pero la carta está firmada desde Madrid, por lo que es posible que

decide entonces adquirir este modelo por 875 pesetas¹⁰⁷¹, y pasa a formar parte de la sección segunda para ser colocado en el primer salón de la sección. Más tarde formó parte de la sala 11 de la exposición Histórico-Europea, y de la Histórico- Natural.

Un poco después, el 19 de diciembre de 1874 Francisco Contreras ofrece otra maqueta, esta vez representando el mirador alto de la sala de Abencerrajes, que fue adquirido por el museo por 1,200 reales. Unos meses más tarde, en mayo de 1875 ofrece una tercera, de la galería del patio de las Doncellas del Alcázar de Sevilla, adquirida por 375 pesetas.

Por lo tanto, el museo adquiere tres maquetas realizadas por Francisco Contreras, con los siguientes números de inventario:

- Maqueta de uno de los frentes del salón de Embajadores del Alcázar de Sevilla, número de inventario 50763. (catálogo 92)
- Maqueta del mirador alto de la sala de Abencerrajes, número de inventario 50740. (catálogo 24)
- Maqueta de una de las galerías del patio de las Doncellas, número de inventario 50756. (catálogo 93)

Francisco Contreras fue nombrado un año más tarde restaurador del Museo Arqueológico Nacional, y es posible que la relación con el museo empezara precisamente en 1874 con la compra de estos modelos. Había sido director de las obras de restauración del Alcázar de Sevilla en 1869. Aunque siguió en el puesto oficialmente hasta 1876, cuando el siguiente director fue elegido, hay una gran ausencia de documentación sobre las obras entre 1874 y 1876 en el Alcázar, lo cual se debe a la ausencia de intervenciones, condicionada posiblemente por la gran inestabilidad política en aquel momento¹⁰⁷². Por eso es muy posible que Francisco se marchara a Madrid hacía 1874 (la carta que envía al museo está firmada desde Madrid) dónde finalmente conseguiría el puesto como restaurador en marzo de 1875¹⁰⁷³. En un primer momento, y debido a la difícil situación

tuviera un taller provisional o un establecimiento en Madrid. MAN 1874/12
1071 MAN, Expediente 1874/12.

1072 Recordemos que en 1873 abdica el rey Amadeo de Saboya y se declara una república “provisional” muy inestable que acaba con el golpe de estado del general Pavía en enero de 1874, que no fue la solución y se generó una gran inestabilidad en el país hasta que se fue asentando la situación con la subida al poder de Cánovas del Castillo y la entronización de Alfonso XIII.

1073 MAN Expediente 1875/5/8/00001, expediente Francisco Contreras, s/f.

económica del museo, no recibió sueldo, pagándose sólo los materiales que necesitara para las restauraciones¹⁰⁷⁴.

Debido al complicado espacio del Casino de la Reina, y el abigarramiento de las salas, vemos difícil que estas maquetas se expusieran, y es posible que estuvieran en los almacenes. Hay muy poca información sobre las salas en esta época, y se hicieron muy pocos catálogos, pero sabemos que las maquetas no aparecen en ninguno de los catálogos hasta que fueron parte de las obras cedidas por el museo para participar en las exposiciones conmemorativas del IV Centenario del Descubrimiento de América entre 1892 y 1893.

4.2.3.1. Las Exposiciones Conmemorativas del IV Centenario del Descubrimiento de América entre 1892 y 1893.

Como parte de las celebraciones de esta conmemoración, la junta del Centenario decidió nombrar una sección presidida por el Ministro de Estado, el Duque de Tetuán con el fin de acelerar los trabajos para celebrar una exposición¹⁰⁷⁵. El reglamento general para la organización de la exposición y las normas de clasificación de objetos, aparecieron el 24 de enero de 1891¹⁰⁷⁶. La exposición Histórico-Europea y la Histórico-Americana se celebraron de manera paralela, ambas con la misma sede y pretendían dar una completa visión de la situación cultural e histórica de América y Europa, centrándose sobre todo en España. Con ellas se inauguró el nuevo edificio del Palacio Biblioteca y Museos Nacionales, que había sido proyectado sucesivamente por Francisco Jareño primero y Antonio Ruiz de Salces después.

1074 Se sabe muy poco sobre los trabajos que llevó a cabo Francisco en el museo, y no tenemos noticia de las obras que restauró. Hay una interesante circunstancia que rodea su cese como restaurador en 1882. Francisco Contreras pide una excedencia el museo de tres meses, para viajar a Londres donde poder estudiar cerámica en los diferentes museos londinenses. Tras esos tres meses, preguntado por la fecha de su vuelta, Francisco responde: “Consiguiente a la comisión con que el gobierno de S.M. me dotó el 25 de septiembre del año pasado de 1881, me ocupé y me ocupo actualmente en hacer estudios sobre las artes cerámicas en los museos y fábricas que posee la capital de Londres, como el South Kensington, y que son sin duda alguna los más adelantados de Europa. Mis estudios hacen necesaria mi estancia el presente año de 1882 y considerando que debo hacer renuncia de mi cargo, a usted me dirijo para que si a bien lo tiene se sirva a dar el oportuno expediente de renuncia para los fines que les sean necesarios. Londres, 30 abril 1882” (MAN Expediente 1875/5/8/00001). Unos meses más tarde, admiten su renuncia y se le cesa del puesto. Es muy interesante comprobar cómo Francisco decide irse a Londres para estudiar cerámica en el South Kensington, y fascinado por las oportunidades artísticas que presenta la capital londinense, decide quedarse allí por un año para aprender más, renunciando incluso, a su puesto de trabajo. Desconocemos cuándo, o si volvió, pero creemos que queda patente el espíritu adelantado de Francisco, dispuesto a dejar su país y su familia, para perfeccionar sus conocimientos.

1075 BERNABEU ALBERT, Salvador, 1892: el IV centenario del descubrimiento de América en España, en *Colección Tierra Nueva e Cielo Nuevo*, 20, Madrid, 1987, p. 97.

1076 *Reglamento general de la Exposición Histórico –Americana*, 1892.



Fig. 223. Sala XVIII de la Exposición Histórico Natural y Etnográfica con obras árabes, que sería el germen del patio árabe. Mayo 1893 – Junio 1893. En esta imagen se ven tres maquetas de los Contreras, el templete, el salón de Embajadores de los Alcázares, y el frente de la fachada de Comares. Colección del Museo Arqueológico Nacional, n° inv. 1893/23/FD00022

El 11 de noviembre de 1892 se inauguraron las exposiciones. La Histórico-Europea (Fig. 223) en la planta alta de los palacios, para mostrar el estado cultural que tenían las naciones descubridoras, España y Portugal, desde la antigüedad hasta el momento del descubrimiento de América. Esta se complementaba con la Exposición Histórico Americana ubicada en la planta baja del palacio. En ellas participaron países americanos y europeos, con notables ausencias como la de Inglaterra o Francia, y estaba organizada por pabellones o salas nacionales¹⁰⁷⁷.

Las exposiciones fueron ideadas por Antonio Cánovas del Castillo y su fin fue exponer un gran conjunto de objetos históricos realizados por España y Portugal, desde que empezaron a formarse hasta la época de los descubrimientos. Cánovas del Castillo dijo a este respecto en 1891: “de esta forma fácil será comparado el respectivo estado de cultura

1077 BERNABEU ALBERT, Salvador, *Op.cit.*, p. 98.

que en el punto de encontrarse conquistados y conquistadores alcanzaban, sin distinguir entre los últimos a españoles y portugueses”¹⁰⁷⁸. Para su éxito fue fundamental, tanto la participación eclesiástica como el préstamo de importantes colecciones privadas: Valencia de Don Juan, Guillermo de Osma, Marques de Cerralbo, Vega de Armijo, entre otros¹⁰⁷⁹. Desde su apertura estas exposiciones tuvieron gran éxito de público y se convirtieron en un gran acontecimiento cultural al que acudiría la sociedad madrileña. Su acogida fue tal, que se iban a clausurar el 31 de diciembre de 1892, pero se decidió ampliar hasta finales del enero de 1893 y finalmente hasta el 30 de junio.

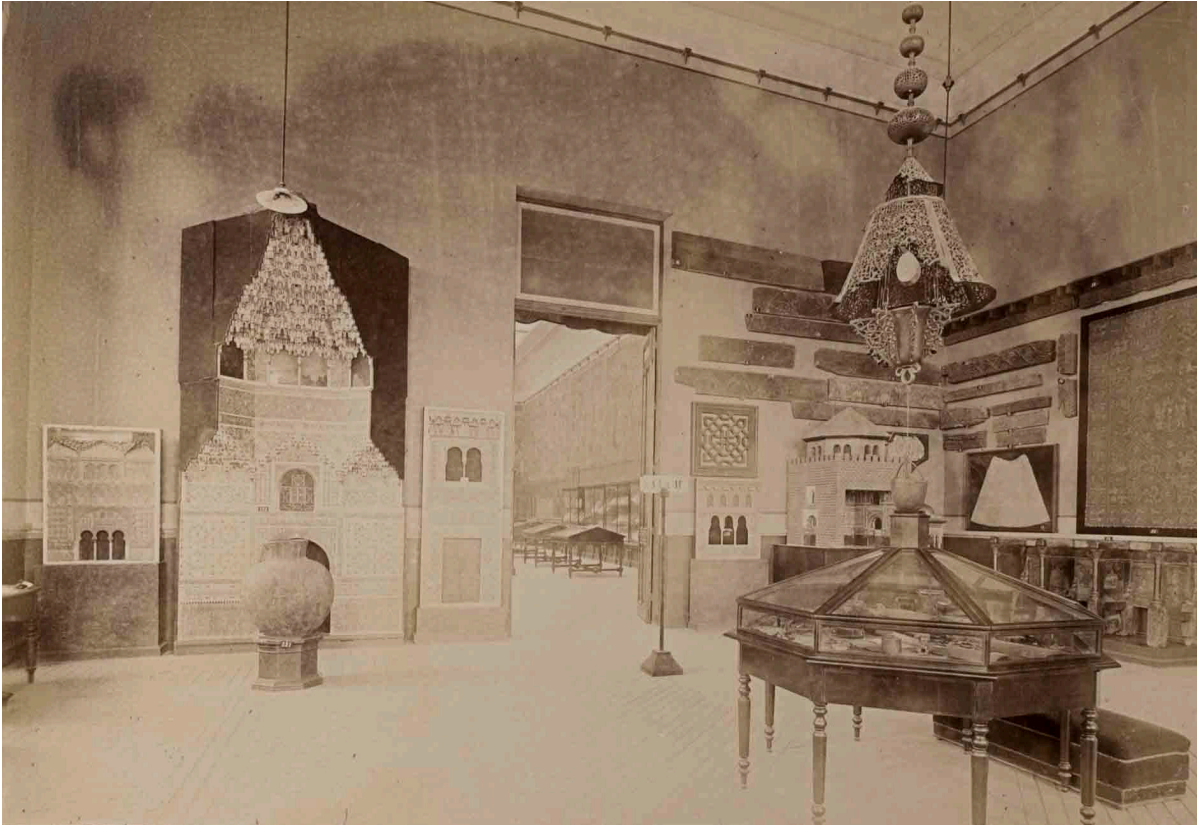


Fig. 224. Vista parcial de la sala 11 de la Exposición Histórico-Europea. Noviembre 1892-Junio 1893 En ella se ven varias maquetas, catálogo n°s 34, 35, 24, 55, 56, 92. Colección del Museo Arqueológico Nacional, n° inv. 2007/72/432

1078 FERNÁNDEZ BREMON, “Crónica general” en *Ilustración Española y Americana*, numero XLIII, 22 noviembre 1892.

1079 BERNABEU ALBERT, Salvador, *Op.cit.*, p. 101.

Los objetos expuestos en la exposición Histórico-Europea se dividieron en dos secciones: la primera de bellas artes que reunió escultura pintura y grabados, la segunda de industrias artísticas, que a su vez se dividió en nueve grupos: orfebrería, joyería, metalistería, panoplia, indumentaria, tapicería, mueblaje, cerámica y cristalería, material industrial y artístico. Juan Facundo Riaño participó en la exposición dentro de la comisión oficial organizadora, y seguramente sería él quien sugiriera la utilización de las reproducciones y maquetas de la Alhambra para la representación del arte andalusí antes del descubrimiento.

La sala 11 de la Histórico-Europea se dedicó a los objetos árabes y mudéjares de entre los siglos XIII al XVII. Muchos de estos objetos pasaron más adelante a formar parte de la colección permanente del nuevo museo y se colocaron en el patio que había sido cerrado para ampliar la superficie útil del museo como parte de la sección segunda. En 1893 se publica el Catálogo General de la Exposición Histórico-Europea, en él se describen entre otras las seis reproducciones a escala realizadas por los Contreras:

- “Número de catálogo 1: la reproducción de uno de los frentes del Mirador Alto de la Sala de los Abencerrajes en la Alhambra de Granada [...] Es obra de D. Francisco Contreras, altura 1.40 metros, latitud 90 cm. (catálogo24)
- Número de catálogo 8: reproducción de la sala de Dos Hermanas en la Alhambra de Granada. Es una reproducción de D. Rafael Contreras, y los epígrafes que contiene fueron recogidos y publicados por Emilio Lafuente y Alcántara y D. Antonio Almagro Cárdenas, bajo el título de Inscripciones árabes de Granada. Altura 1,84 metros, latitud 1,09 metros. (catálogo 34)
- Número de catálogo 9: reproducción de uno de los dos templetes del Patio de los Leones en la Alhambra de Granada. Es obra también de D. Rafael Contreras y mide 1,50 metros de total altura por 40 cm de latitud.
- Número de catálogo 202: reproducción restaurada de uno de los frentes de la Sala de Embajadores del Alcázar mudéjar de Sevilla. Es obra de D. Francisco Contreras y Muñoz. Las inscripciones que ostenta figuran en el libro del Sr. Amador de los Ríos, Inscripciones árabes de Sevilla. Mide de altura 1,26 metros por 83 centímetros de ancho. (catálogo 92)

- Número de catálogo 203: reproducción de un frente de la Sala de Dos Hermanas de la Alhambra de Granada. Es obra de D. Tomás Pérez y mide de alto 4.23 metros por 2.07 metros de alto (catálogo 35)”¹⁰⁸⁰.

Paralelamente se estaba desarrollando la exposición Histórico-Americana, en la que no encontramos presencia de maquetas de la Alhambra. Pero el 3 de febrero de 1893 se realizó el banquete de despedida de los delegados americanos, y las colecciones de estos países regresaron a sus lugares de origen, ya que muchos de ellos iban a participar en la Exposición Universal de Chicago que se celebraba ese mismo año. Esta salida de piezas dejó un gran vacío en las salas, que se decidió suplir con obras nacionales que se unirían a las que aún quedaban en la planta alta de la exposición Histórico-Europea inaugurando una nueva exposición conocida como la Exposición Histórico, Natural y Etnográfica (Fig. 224), que se abriría al público el 4 de mayo de 1893 y que se mantendrá abierta hasta el 30 de Junio de 1893. En esta ocasión se habilitó una sala dedicada al arte árabe, donde se colocaron también varias maquetas de la Alhambra y los Alcázares de Sevilla, prestadas por el Museo Arqueológico Nacional, algunas de las cuales ya habían aparecido en la Exposición Histórico-Europea. Entre ellas la maqueta del frente del salón de Embajadores de Sevilla, la del templete el patio de los leones, y la de la portada y puerta del patio de la mezquita de la Alhambra¹⁰⁸¹.

Estas exposiciones serían el germen de la organización del Museo Arqueológico Nacional, dónde también tuvieron cabida las reproducciones y maquetas de la Alhambra en el espacio destinado al arte hispanomusulmán: el Patio Árabe.

En la guía del museo de 1900 aparecen en este patio los mismos modelos arquitectónicos que se expusieron en las exposiciones conmemorativas:

“Se custodian en esta sala algunas reproducciones de monumentos árabes o mudéjares, entre ellos la de uno de los frentes del mirador alto de la sala de los Abencerrajes, la de la sala y un frente de las Dos Hermanas, la del templete y la de la fuente del Patio de los Leones en la Alhambra de Granada, la de uno de los frentes de la sala de Embajadores en el Alcázar de Sevilla, la de la mitad del frente del patio llamado de Machuca de dicha Alhambra de Granada y la de la torre inclinada de Zaragoza modelo en zinc, así como el de la Puerta

1080 *Catalogo General de la Exposición Histórico-Europea 1892-1893*. Madrid, 1893. Capítulo 11.
1081 *Catálogo de la exposición Histórico, Natural y Etnográfica*, Madrid, 1893.



Fig. 225. Imagen del Patio árabe justo antes del inicio de la Guerra Civil en 1936. En ella se ven los primeros movimientos para proteger las obras, entre ellas la maqueta del patio de las Doncellas de Francisco Contreras, catálogo nº 93. Colección del Museo Arqueológico Nacional, nº inv. FD01673

del Sol de Toledo, reproducciones hechas por Rafael y Francisco Contreras, Tomás Pérez, Valero Tiestos y Eduardo Medina”¹⁰⁸².

En 1932 se publica por parte del Museo Arqueológico el *Catálogo de las Antigüedades que se conservan en el Patio Árabe*, obra de Don Ramón Revilla Vielva (Apéndice 2). En él se describen las colecciones que se encontraban en este patio¹⁰⁸³. Este catálogo recoge detalladamente las obras y entre ellas se encuentran algunas de las reproducciones realizadas por el taller de los Contreras como la famosa fuente de los Leones alrededor de la cual se articulaba el patio y que había sido donada por Mariano Contreras en 1894¹⁰⁸⁴. Además de las obras que provenían del Museo de Pintura y Escultura, también se exhibían otras, especialmente vaciados, que los Contreras realizaron en la década de 1880, como hemos visto en el capítulo 3. Hemos recogido las obras en este catálogo en el apéndice 2.

1082 *Guía del Museo Arqueológico Nacional de Madrid*, Madrid, 1900, pp.46

1083 REVILLA VIELVA, Ramón *Catálogo de las antigüedades que se conservan en el Patio Árabe del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1932

1084 *Ibidem*, p. 81.

La reproducción de la fuente de los Leones que se situó en el centro del patio fue instalada en 1894, cuya colocación fue “dirigida y pagados los gastos de instalación de ella por Mariano Contreras”¹⁰⁸⁵. Recordemos que Rafael había fallecido unos años antes.

La ejecución de estas maquetas y vaciados destaca por su gran maestría, y las maquetas son claras representaciones de la visión idealizada que los Contreras querían que la Alhambra recuperara. Casi todas a color, representan diferentes lugares que ya se habían restaurado en la Alhambra y los Alcázares. Los vaciados por otro lado, son reproducciones a escala original de diferentes fragmentos decorativos de los palacios, vaciados directamente del original.

Se desconoce la procedencia de algunos de los vaciados que adquirió el museo. Es muy posible que muchos de ellos fueran comprados además de a Rafael Contreras, a diferentes artesanos granadinos en la segunda mitad del siglo XIX. Sabemos que en 1872 el museo le compró a Ceferino Díaz, “dos modelos vaciados de la Alhambra en yeso” por la cantidad de 10 pesetas¹⁰⁸⁶.

Esta ordenación del museo se mantuvo igual hasta la Guerra Civil, cuando se desmontaron las salas y guardaron las obras para su mayor protección (Fig. 225). Después de la guerra se hizo un museo provisional que duró desde 1940 hasta 1952, dónde no se colocaron las maquetas. El museo entonces se reorganizó y volvió a abrir sus puertas el 17 de mayo de 1954¹⁰⁸⁷. En el catálogo del museo de los años 60 aún aparecen descritas las maquetas, pero con un papel totalmente secundario. El propio Juan Antonio Gaya Nuño en su *Historia y guía de los Museos de España*, las nombra al hablar del patio árabe diciendo: “prescindiremos de explicar otros vaciados y maquetas para fijar la atención en la cuantiosa serie de epigrafía musulmana”¹⁰⁸⁸.

Hoy en día sólo el modelo de Dos Hermanas que Rafael Contreras presentó a la reina Isabel II en 1847, pertenece al Museo, y aparece bajo el número de catalogación 50555.

Los demás fueron trasladados como depósitos a algunos museos en 1971 bajo la dirección de Martín Almagro Basch¹⁰⁸⁹. El 10 de octubre de 1972, meses después de que se diera la orden, llegaron al museo de la Alhambra las siguientes maquetas: modelo de

1085 MAN Expediente 1894/2, s/f.

1086 MAN 1872, Orden 33. Libro de Compras F.8V

1087 GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Op.cit.*, p. 361

1088 *Ibidem*, p. 370.

1089 Nuestro agradecimiento a Luis Balmaseda y Juan Zozaya, por este dato.



Fig. 226. Una imagen del estado de abandono del patio árabe tras la guerra. Aún en el año en que se tomó esta fotografía 1953, no se habían colocado las obras. En ella se puede ver varias maquetas, catálogo números 34, 35 y 56. Colección del Museo Arqueológico Nacional, n° inv. FD00047

Dos Hermanas realizado por Tomás Pérez (número de registro 50488), el de la portada y puerta de la Mezquita de Rafael Contreras (número de registro 50485) y el del salón de Embajadores de Sevilla (número de registro 50763), que se encuentran en depósito en el Patronato de la Alhambra de Granada. El modelo del mirador alto de la sala de Abencerajes (numero de registro 50740), también se trasladó a este museo, pero años después fue cedido como depósito al Museo de la Casa de los Tiros en Granada.

En este listado no aparece la maqueta de la galería del Patio de las Doncellas de Sevilla realizado por Francisco Contreras (número de registro 50756). En las fichas topográficas del museo de la década de 1950 figura como “desaparecida”¹⁰⁹⁰. Pero recientemente hemos la localizado en los almacenes del museo del Patronato de la Alhambra y Generalife, por lo que creemos que sí fue trasladada junto a las demás, aunque no conste en el listado.

1090 MAN, FA fichas topográficas 1950, s/f.



Fig. 227. Una imagen del estado de abandono del patio árabe tras la guerra. Aún en el año en que se tomó esta fotografía 1953, no se habían colocado las obras. En ella se pueden ver varias maquetas. Colección del Museo Arqueológico Nacional, n° inv. FD00048.

No está en la Alhambra el modelo del templete de los Leones (número de registro 50447). Es posible que este último fuera trasladado a la Escuela de Arquitectura de Madrid en la década de 1970, donde actualmente se encuentra uno de ellos, muy parecido a este ejemplar (catálogo 43)

4.2.4. La colección de la Escuela de Arquitectura de Madrid.

Esta colección se formó a partir del proyecto que llevó a cabo la Academia de Bellas Artes de San Fernando en la Alhambra desde 1856, como parte de la investigación llevada a cabo en conjunto con la Academia de la Historia y la recién formada Escuela de Arquitectura, que se tradujo en la publicación de “Los Monumentos Arquitectónicos de España”.

Las Academias se fundaron en el siglo XVIII a instancias de la corona con el fin de impulsar y difundir el conocimiento científico y de fomentar las artes y el buen gusto¹⁰⁹¹. Es por ello que nace en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, el deseo de recoger

1091 ALMAGRO GORBEA, Antonio. “Las antigüedades árabes en la Real Academia de San Fernando” pp.13-29, en ALMAGRO GORBEA, Antonio (ed.) *El Legado de al-Ándalus, las Antigüedades Árabes en los dibujos de la Academia*, Madrid 2015, pp. 13.



Fig. 228. Jarrón nazarí de las Gacelas, palacio de la Alhambra, 1762. Diego Sánchez Sarabia, Colección Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando nº inv. MA/522

los monumentos españoles en una publicación para perpetuarlos en el tiempo. Los académicos eran conscientes del estado de ruina de las antigüedades árabes, que ya desde el siglo XVII se consideraban relevantes para la correcta formación de una historia del arte en España decentemente fundada y documentada, a pesar de que en el aquel momento la corriente imperante en España y en Europa era la admiración hacia el mundo clásico.

El primer trabajo para recoger las antigüedades árabes realizado por la Academia se inició en 1756 y se tradujo en un método de estudio por el cual enviaban expediciones formadas por algunos de sus miembros, en lo que ellos llamaron “viajes literarios”, con el fin de recoger la información directa de los vestigios que ayudaran a ilustrar la historia de cada monumento. Hubo también un gran interés por plasmar la información gráficamente, y en estas expediciones viajaban dibujantes e ilustradores.

El primer estudio que se hizo de la Alhambra fue en 1756, encargando primero al pintor Manuel Sánchez Jiménez, y después al profesor Diego Sánchez Sarabia. Consistía en la copia de las pinturas de la Sala de los Reyes para evitar su pérdida¹⁰⁹². Más tarde, en 1766 se mandaría otra expedición de la Academia a Granada para perfeccionar el trabajo sobre la Alhambra. En esta ocasión se enviaría al arquitecto y académico José de Hermosilla y Sandoval, ayudado por los arquitectos Juan de Villanueva y Juan Pedro Arnal, que elaboraron un plan general de toda la fortaleza y los edificios, realizando también otros dibujos en más detalle¹⁰⁹³. Los resultados de este primer viaje se materializaron unos años

1092 RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, “Diego Sánchez Sarabia y las Antigüedades...” *Op.cit.*, pp 225-257.

1093 ALMAGRO GORBEA, Antonio, *La Alhambra dibujada. Un recorrido por la planimetría histórica del monumento*. Discurso pronunciado por el Ilmo. Sr. Antonio Almagro Gorbea, Granada: Real Academia de Bellas

más tarde en la publicación de *Las Antigüedades Árabes de España*, editada en dos partes entre 1787 y 1804 (Fig. 228).

Cincuenta años más tarde, la Academia se embarcó en la publicación de un segundo trabajo sobre las antigüedades árabes. Este proyecto de documentación del patrimonio andalusí fue mucho más ambicioso que el anterior, y nació como un conjunto de trabajos prácticos dentro de la formación de los alumnos de la recién creada Escuela de Arquitectura. En el proyecto, denominado *Monumentos Arquitectónicos de España*¹⁰⁹⁴ hubo cabida para los monumentos árabes, y se crearon partidas de académicos y estudiantes que viajaron por España tomando apuntes y dibujando las antigüedades andalusíes.

Debido a la cantidad de monumentos que debían abarcar se involucró también a otros profesionales y artistas ajenos a la Academia, como es el caso de los hermanos Francisco y Rafael Contreras. El primer lote de dibujos realizado por los Contreras se evaluó en 1861 y a partir de entonces la elaboración de los dibujos la asumió exclusivamente Francisco. Los dos de Rafael mostraron únicamente “la mezquita de la Alhambra”.

Entre los dos hermanos realizaron 12 de los 21 dibujos que representan la Alhambra. Francisco, que en el momento de la publicación ya era restaurador del Museo Arqueológico¹⁰⁹⁵, es el responsable de la mayor parte de los dibujos realizados por los hermanos, un total de 10. Según Alfonso Jiménez Martín, de la Real Academia Sevillana de Ciencias, estos dibujos son de una destacable maestría: “la obra arquitectónica de la familia Contreras, especialmente de Rafael, dentro de su innegable capacidad de fabricar lo que se llama, con escasa propiedad filológica y mucha cursilería al itálico modo, “falso histórico” [...] pero sus dibujos, se miren por dónde se miren, son magníficos¹⁰⁹⁶”.

Francisco realiza las siguientes láminas: La planta del palacio de la Alhambra, 1876; el dibujo de la Puerta de la Justicia en 1868-76; detalles decorativos de la Puerta de la

Artes de Nuestra Señora de las Angustias, 1993.

1094 Sobre esta publicación véase: AMADOR DE LOS RÍOS Y FERNÁNDEZ-VILLALTA, Rodrigo, *Monumentos arquitectónicos de España*. Toledo, Madrid, 1905; BOIX, Félix, *Obras ilustradas sobre arte y arqueología de autores españoles publicadas en el siglo XIX*, Madrid, 1931, pp.43-49; SÁNCHEZ DE LEÓN FERNÁNDEZ, M^a Ángeles, “La Academia y la revalorización de los estudios medievales. Significado y estudio de los dibujos preparatorios para el grabado” en *Academia*, nº 85, 1997, pp. 299-343; GONZÁLEZ PRIETO, José Manuel, *Aprendiendo a ser arquitectos*, Madrid, 2005.

1095 Francisco Contreras fue nombrado restaurador del Museo Arqueológico de Madrid en 1875 según su expediente en el Museo. He encontrado algunas publicaciones, como el catálogo online del Museo del Prado, que mencionaban esta misma fecha como el nombramiento de Rafael Contreras como restaurador del Museo Arqueológico, creemos que están equivocadas, ya que el nombramiento oficial se refiere a Francisco. Hablaremos con más profundidad del papel de Francisco Contreras en este museo en el capítulo cuatro

1096 ALMAGRO GORBEA, Antonio (ed.), *El Legado de al-Ándalus...Op.cit.*, pp, 43.

Justicia, 1868-76; un capitel de la Puerta de la Justicia, 1868-76; la fachada de palacio de Comares, e 1863; la ventana central de la fachada del palacio de Comares, en 1863; la sección transversal de la sala de los Reyes, en 1861, la planta y ventana de la sala de los Reyes, en 1861; detalles de la sala de los Reyes, en 1861 y ventana de la sala de Dos Hermanas, en 1868.

Rafael solamente realiza dos láminas que representan: la sección del oratorio del Partal, en 1861; y detalles del muro de la *qibla* del oratorio del Partal, entre 1861-1865.

Las láminas de los hermanos son “muestras de las restauraciones que se están haciendo” ya que fueron también instrumento de dispersión de los trabajos de los Contreras en las restauraciones del edificio. Esto se debe a que la mayoría de las estampas muestran las partes ya restauradas, como la sala de la Justicia (sala de los Reyes), incidiendo en la necesidad o deseo constante de Contreras por reivindicar y validar sus trabajos como restaurador. La mayoría son a color y muestran la gran maestría de los hermanos, en especial de Francisco, quién debió ser mucho mejor dibujante que su hermano si nos fijamos en la gran calidad de estos dibujos.

Pero lo que nos interesa para el estudio de los vaciados de la Escuela de Arquitectura es el viaje de los alumnos de la Academia a Granada, que se realizó a finales de mayo de 1856¹⁰⁹⁷, desplazándose un grupo de 16 alumnos acompañados por dos profesores, un fotógrafo¹⁰⁹⁸ y un formador (formador de arabescos). La expedición estaba dirigida por Jerónimo de la Gándara y Nicómedes Mendivil, que acompañaban a los alumnos. En el primer viaje también estuvieron acompañados por Juan Antonio Villegas, formador de arabescos que fue enviado en esta expedición para sacar vaciados Hay ciertas dudas sobre si consiguieron o no llegar a obtener estos vaciados. Conservamos un documento escrito por el gobernador de la Alhambra en aquel momento, Francisco de Sales Serna, en el que habla de la petición de la Academia. El documento está fechado el 15 de Julio de 1856:

“El profesor Jerónimo de la Gándara encargado de la expedición artística de la Escuela de Arquitectura, en la visita que ha hecho a estos monumentos ha solicitado permiso para sacar algunos vaciados de los adornos de que está revestido el alcázar árabe. Hemos pedido su parecer al arquitecto D. Juan

1097 ORTEGA VIDAL, Javier, “La Alhambra y el Generalife en la Escuela de Arquitectura de Madrid” en ORTEGA Y VIDAL, Javier y SOBRINO GONZÁLEZ, Miguel, *Monumentos arquitectónicos de España. Palacio árabe de la Alhambra*. Madrid, 2007, pp. 1- 31 p.23

1098 El fotógrafo es Eduardo García. Los resultados de su trabajo no fueron satisfactorios en un primer momento, y se le manda a París para aprender y perfeccionar su técnica. R.A.B.A.S.F libro 3/191, Actas 1856-59 sesión del 6 de noviembre de 1856.

Pugnaire y al restaurador adornista Rafael Contreras [...], para que practicados los convenientes ensayos se sirvieran a señalar los puntos con que puede conducirse este permiso, fijando su opinión en tan importante asunto, pues solo se puede acceder por una sola vez en los motivos en los que existe rastro del oro y color primitivos, haciéndose la citada operación con todas las precauciones debidas [...] He atendido el alto fin que se ha propuesto el Gobierno de S. M. al acordar la citada petición, y que la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, solo trata de enriquecer su colección con algunos vaciados del Palacio Árabe. He creído de mi deber someter a deliberación de S. M. este asunto rogándole que en el caso de acceder sea únicamente en los adornos de piedra, y en aquellos que, conociéndose del primitivo color, sean conducidos por una sola vez, y prohibiéndose para lo suscito la concesión de esta clase de permisos que pondrán fin en breve a los adornos tan finos y delicados con los que esta revestido este gloriosos Alcázar. No obstante S.M. se servirá acordar lo que sea más conveniente”¹⁰⁹⁹.

Parece que la reina y el Real Patrimonio permitieron que se llevaran a cabo los vaciados, pero no debió ser hasta un mes más tarde, ya que se manda al formador una segunda vez como se especifica en las Actas de la Academia en agosto:

“Se acordó, que habiendo dado permiso el Real Patrimonio a la Escuela especial de Arquitectura para formar vaciados sobre los relieves de la Alhambra, de cuyo permiso había hecho en parte uso la Escuela en la expedición de los alumnos en el corriente año de mil ochocientos cincuenta y seis, volviese el formador a sacar los bajorrelieves que en dicho edificio había dejado de formar, a fin de hacer una colección completa para publicarla en la obra que tenía encomendada la comisión, habiendo de hacerse estos gastos con cargo al presupuesto de la Publicación”¹¹⁰⁰.

La Academia se puso en contacto con la Alhambra el 11 de agosto para volver a solicitar los vaciados¹¹⁰¹.

Unos días más tarde, el 29 de agosto, el gobernador de la Alhambra le manda una carta a Jerónimo de la Gándara:

1099 AHA Legajo APAG libro 21. 1856, s/f.

1100 R.A.B.A.S.F. libro 3/191. Actas 1856-59 sesión 14 de agosto 1856

1101 AHA Legajo APAG libro 21. 1856 s/f.

“Con esta fecha (29 de agosto 1856) digo a D. Jerónimo de la Gándara encargado de la expedición artística de la Escuela de Arquitectura lo siguiente: De-seando llevar a efecto lo acordado por esa Real Academia según se ha servido de manifestar en su oficio del 11 de Agosto, dispuso luego que el restaurador de este Real patrimonio [...] concedió que sus mismos arquitectos pasasen a designar los adornos que con arreglo a las condiciones expresadas en la Real Orden del 18 de Julio no ofreciendo reparos y sin inconveniente alguno a que la operación fuera ejecutada por el formador en los arabescos que se hallaban señalados y que tenían encargo de vaciar y de los cuadros dispuestos de una determinada manera para llevar cumplidamente los deseos de esa Academia, resultaron designados todos aquellos que carecieran de oro y colores antiguos y que con arreglo al permiso concedido por S.M. en la citada Real Orden, pudieran permitir el vaciado sin detrimento ninguno. Cuya determinación comunicada a su encargado el Sr Eduardo García [...] quien me comunicó que no permitiéndose el vaciado de todos los arabescos que se pedían, habían suspendido la operación hasta que se tuviera conveniente”¹¹⁰².

Por lo tanto, esta segunda tentativa fue también fallida, ya que la Academia prefería sacar el máximo número de vaciados. No está claro por lo tanto si finalmente se les permitiría sacar los deseados, o si se conformarían con aquellos que no dañaran el conjunto. En esta ocasión, la acertada decisión de Rafael Contreras (o del gobernador) de salvaguardar el color de los yesos, se ve oscurecida por la sospecha de que detrás de esta decisión se encuentra su deseo de ser dueño único de estos vaciados¹¹⁰³, que le permitían copiar la Alhambra, ya que él había sacado vaciados en numerosas ocasiones¹¹⁰⁴.

El investigador Javier Ortega cree que sí se llegaron a realizar, y que hay “un conjunto de vaciados obtenidos probablemente por el método directo, o sea, con moldes obtenidos a partir de elementos originales”¹¹⁰⁵, que hoy se conservan en la Escuela de Arquitectura y que se corresponderían con éstos. El mismo autor opina que estos vaciados se realizaron en 1861 tras los diferentes problemas que tuvieron con la Alhambra. A nosotros nos parece factible, ya que es en este año también cuando Francisco y Rafael Contreras comenzaron a colaborar con el proyecto de los Monumentos Arquitectónicos de España, por lo que su

1102 *Ídem*.

1103 Rafael Contreras negó en 1861 el permiso a la Academia de Nobles Artes de Granada para sacar vaciados para su escuela, por lo que era reticente.

1104 AHA Legajo APAG libro 21, 1854-55.

1105 SOBRINO GONZÁLEZ, Miguel: “Maquetas y vaciados de la Alhambra y el Generalife en la Escuela de Arquitectura de Madrid” en ORTEGA Y VIDAL, Javier y SOBRINO GONZÁLEZ, Miguel, *Monumentos Arquitectónicos de España. Palacio árabe de la Alhambra*. Madrid : Instituto Juan de Herrera de la ETSAM, 2007, pp. 33-45, p. 33

relación con Jerónimo De la Gándara sería más estrecha y seguramente querrían facilitar el trabajo de la Academia. Estos vaciados complementarían los dibujos y grabados de los Monumentos Arquitectónicos de España.

Los modelos estuvieron destinados a formar parte de las colecciones de la recién formada Escuela de Arquitectura. La Escuela Especial de Arquitectura de Madrid se fundó en

Fig. 229. Algunos de los vaciados en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Fotografía Asunción González Pérez



1844, aunque ha ido cambiando su organigrama y planes de estudio hasta llegar a ser hoy en día la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. La escuela se separó definitivamente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1857¹¹⁰⁶, pero continuó una de las reglas básicas de la Academia que era la de que los alumnos aprendieran copiando modelos de la antigüedad, bien fueran motivos arquitectónicos o escultóricos,

1106 HERRERO MARCOS, Jesús, *Modelos y maquetas la vida a escala*, Madrid, 2014, p. 34.

vaciados en yeso, tradición que permanece hasta nuestros días¹¹⁰⁷. Los alumnos de la escuela también estudiaban historia del arte y de los estilos artísticos, para los que se valían de numerosos ejemplos materiales de los diferentes estilos.

La arquitectura nazarí resulta difícil de representar en dos dimensiones, y con los vaciados se podrían mostrar aspectos con más detalle, como la estructura de los mocárabes o los efectos de la luz al pasar por las celosías. Los ejemplos de vaciados de la Alhambra que hoy conserva la Escuela recuerdan al tradicional acopio académico de elementos ligados a las órdenes, así como pretende resumir los recursos estilísticos del arte nazarí¹¹⁰⁸. Las piezas simbolizan los diferentes ámbitos de la Alhambra, dando ejemplos de las diversas estancias y en todos ellos se encuentran los motivos estilísticos como mocárabes, epigrafía, decoración vegetal etc, con los que se intentaba mostrar a los alumnos todo el corpus decorativo de la Alhambra a la manera que quiso hacer Owen Jones en su *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra*. La Escuela posee vaciados de varios estilos y épocas, no solo de la Alhambra nazarí, por lo que hubo claramente una intención de valerse de estos vaciados para educar en un centro de enseñanza tan importante como fue y como es la Escuela de Arquitectura de Madrid.

Miguel Sobrino González opina que “las maquetas de la Alhambra y el Generalife, las reproducciones de capiteles, arcos, aleros y yeserías nazaríes, debieron copiarse en la Escuela para formar parte sustancial de una instalación museística que hoy, con la intención de aumentar la capacidad formativa de la institución, podríamos concebir a modo de centro para la documentación de la arquitectura”¹¹⁰⁹. Sobrino González cree que estos vaciados y maquetas tuvieron una clara función didáctica, y denuncia que hoy en día ésta se ha perdido, ya que se encuentran expuestos en la Escuela junto a algunos despachos de profesores, como meras decoraciones del pasillo.

Entre los modelos que tiene la Escuela debemos destacar el del templete oriental del Patio de los Leones realizado por Rafael Contreras. Este modelo, recientemente restaurado por El Instituto de Patrimonio Histórico Español, está firmado por el mismo Contreras, y es el ejemplo más antiguo que conserva la Escuela. Gallego Fernández reproduce una foto antigua de la maqueta y la fecha en 1852¹¹¹⁰, aunque es muy posible que sea un poco más tardía coincidiendo con la restauración del templete que se produjo en 1859. Esta maqueta es la única que se conserva de época de Contreras, y creemos que quizás pudo

1107 *Ídem*.

1108 *Ídem*.

1109 SOBRINO GONZÁLEZ, Miguel, “Maquetas y vaciados de la Alhambra y el Generalife...” *Op.cit.*, p.43.

1110 GALLEGO FERNÁNDEZ, “Ricardo Velazquez Bosco y la visión de oriente” en *Restauración y Rehabilitación*, nº 54, Madrid, 2001.

llegar a la Escuela procedente del Museo Arqueológico Nacional en la década de 1970, cuando el museo se deshizo de la mayoría de los ejemplos de maquetas de edificios hispanomusulmanes que poseía. Hay también un magnífico vaciado o reproducción a escala real del Mirador de Lindaraja realizado por Emilio Guardo en el siglo XX y del que hay muy poca información.

Los demás son vaciados de capiteles, arcos, paneles y decoraciones de la Alhambra, de autor desconocido, que debieron ser acomodados o producidos en relación con la creación del Museo Nacional de Arquitectura en 1943, de cuyo patronato formaba parte Leopoldo Torres Balbás desde 1844¹¹¹¹. Es posible que algunos de éstos fueran también parte de los vaciados realizados por Juan Antonio Villegas en 1856-61, aunque se desconoce en concreto cuáles. Sí sabemos que hay una reproducción de una taca de la entrada de la Torre de las Damas que lleva la inscripción “Babuchero de la Torre de las Damas-Escala 1:50, José Molina, Granada”. Este artesano, trabajó en el taller de yeserías de la Alhambra bajo las órdenes de Santisteban en los inicios del siglo XX tras la marcha de Mariano Contreras de la Alhambra, por lo que podemos confirmar que esta taca fue realizada entre 1910 y 1950¹¹¹².

El resto de las obras, entre las que se encuentra una reproducción del arco de acceso a la sala de la Barca desde el patio de Comares, varios arcos angrelados, algunos paneles de yeserías de la sala de Dos Hermanas, una reproducción del alero del patio de los Leones y bastantes capiteles nazaríes, no tienen una fecha clara de realización. Así mismo se conserva una maqueta del conjunto de la Alhambra y el generalice de madera pintada atribuida a Francisco Prieto Moreno (1907-1985) y otra del Generalife, también de Prieto Moreno.

Aunque la mayoría de ejemplos de esta Escuela son tardíos, y únicamente uno de ellos es una maqueta de la Alhambra realizada por Contreras, la Escuela es un ejemplo de cómo las reproducciones de la Alhambra fueron utilizadas aún a principios del siglo XX en entornos educativos (Fig. 229).

4.3. COLECCIONANDO UNA ALHAMBRA FICTICIA.

Hemos comprobado cómo el coleccionismo de maquetas arquitectónicas de la Alhambra durante el siglo XIX e inicios del XX se desarrolló tanto entre los coleccionistas privados como entre instituciones educativas públicas y museos. En todos los casos existe un

1111 ORTEGA VIDAL, Javier, “La Alhambra y el Generalife en la Escuela...” *Op.cit.*, p.29.

1112 RUBIO DOMENE, Ramón, *Yaserías de la Alhambra...Op.cit.*, p. 99.

denominador común, que es el deseo por poseer un “pedazo” de la Alhambra, a través de una reproducción en miniatura, por la imposibilidad de obtener el monumento original.

Por un lado, hemos visto cómo los coleccionistas privados compartían una serie de características comunes que les llevaban a querer adquirir estas obras. Todos ellos eran de clase media o alta, incasables viajeros, todos tuvieron interés por el coleccionismo, y también todos ellos sintieron más o menos interés por lo oriental. Encontraron en Granada, y en la Alhambra, el ejemplo perfecto del oriente europeo y quisieron llevarse algo para recordarla. Por otro lado, los museos e instituciones que coleccionaron maquetas, lo hicieron con el ánimo de poder mostrar la Alhambra a todo el público, y éstas fueron expuestas como ejemplos del estilo nazarí.

La mayoría de las maquetas vistas en este capítulo proceden del taller de Rafael Contreras. No nos sorprende que esto sea así. Por un lado, la calidad es superior a otras, por lo que tanto el estado de conservación de las obras, como la importancia de las mismas es diferente a las de los otros talleres. Además, debido a la oficialidad del puesto de Contreras, sus maquetas eran piezas “legítimas” para representar la Alhambra, y por lo tanto serían las idóneas para la inclusión en colecciones de arte y educativas. En cambio, entre las colecciones privadas hay más variedad, y encontramos modelos de los diferentes talleres y establecimientos estudiados en el capítulo tres. Los distintos precios eran quizás el factor más importante, y de ello dependía la adquisición de ejemplos de un taller o de otro. Las maquetas de Contreras solían ser adquiridas por personas de economías más poderosas, cuyas colecciones en ocasiones acabaron siendo donadas o vendidas a los Estados, y por eso las conservamos. Los modelos de otros artesanos, normalmente fueron comprados por economías más modestas; no solían acabar en colecciones públicas y por ello existen menos ejemplos en los museos¹¹¹³.

Cuando un coleccionista adquiría una maqueta, lo que estaba poseyendo era una reproducción en miniatura de un edificio. En el caso de las miniaturas de la Alhambra, estas reproducciones, aunque sí muestran la Alhambra, lo hacen tal y cómo sus autores interpretaron que fue en época nazarí. Es este factor el que crea una interesante dinámica con la idea de souvenir como objeto que recuerda un edificio visitado. No sugieren la memoria de lo vivido, sino que evocan el pasado glorioso del monumento, con decoraciones que se habían perdido, interpretadas a través de las ideas de sus autores.

1113 Debemos destacar que en los último años estamos experimentando un aumento de particulares que contactan con museos como el Victoria and Albert de Londres, preguntando sobre el origen y valor de más y más maquetas de la Alhambra, ya que poco a poco se están revalorizando. Nuestro agradecimiento a Mariam Rosser-Owen por facilitarnos esta información.

Así pues, tanto los museos que intentaban adquirir estas maquetas como ejemplos manejables de la arquitectura y diseños del palacio nazarí, como los coleccionistas privados que buscaban adquirir un souvenir del lugar visitado, sufrirían, a veces sin darse cuenta, la contemplación de una visión errónea del monumento.

Hemos comprobado también, cómo muchas de las maquetas estaban plagadas de anacronismos y errores producidos por sus autores debido a su total desconocimiento del mundo nazarí, o por el poco interés de realizar una copia fiel. Así, el coleccionismo de estos objetos, a pesar de estar destinados a recordar y representar la Alhambra, son en realidad piezas decorativas de nueva creación que evocan la Alhambra pero que en muchas ocasiones no la imitan, siendo elaborados en el seno del orientalismo como ejemplos de las producciones correspondientes a esta tendencia. Las maquetas, en especial las realizadas por Rafael Contreras y su taller, son más bien representaciones de los espacios restaurados en la Alhambra, y por lo tanto producen objetos publicitarios que hacen propaganda de sus trabajos.

Los turistas se comenzaron a llevar estas maquetas por el deseo de coleccionar un recuerdo del edificio en su forma original. Aunque, como ya hemos visto en capítulos anteriores, hubo también una demanda de maquetas sin color – como parte de los modelos vendidos por Contreras en 1865 al museo Victoria and Albert, o los ejemplos en Kedleston Hall - que a priori podría pensarse que representaban de manera más real el edificio es su estado actual, aún así las decoraciones de los espacios representados no copian los originales, y siguen el patrón de mezclar decoraciones para completar el ornamento del espacio representado.

En esta representación errónea influye de manera determinante la libertad compositiva que daba la técnica con la que se ejecutaban las maquetas. Ello permitía la realización de muchas copias diferentes del mismo modelo a partir de la variación de sus decoraciones individuales, cuyas combinaciones creaban diferentes fachadas que evocaban un mismo lugar a través de la colocación de elementos prominentes, como arcos, vanos o columnas, representativos de ese espacio. Así, por ejemplo, podemos comprobar cómo las maquetas que representan la fachada del *mihrab* de los oratorios no lo hacen de igual manera, sino que al mirarlas detenidamente vemos cómo las decoraciones que las forman son diferentes al original.

Las maquetas del taller de Contreras, no sólo representan la idea que él tuvo de cómo fue la Alhambra en época nazarí, sino que también representan lugares de la Alhambra que no existieron tal y como se muestran en ellas. El coleccionismo de estas maquetas llevó a la difusión de la idea errónea de la Alhambra que Rafael Contreras construyó en sus restauraciones.

Esta falta de precisión en las representaciones será aún más evidente en los ejemplos más tardíos de otros talleres, especialmente en los establecimientos de Rus Acosta y Enrique Linares, cuyas maquetas desvirtúan por completo los espacios de la Alhambra, y se convierten en objetos que recuerdan a la Alhambra, pero que no la copian. La utilización de los modelos como marcos, hizo que las fotografías fueran las protagonistas, y los modelos necesitaban recordar espacios de la Alhambra, pero no copiarlos. Estos dos talleres también cometieron errores estilísticos en los marcos orientalistas de taracea que utilizaron para enmarcar las maquetas. Estos marcos decorativos llevan por lo general cuatro inscripciones (una en cada lado) que copian la fórmula en árabe del himno nazarí *Wa-lā gālib illā Allāh*. Pero en muchas ocasiones esta interpretación es errónea, y queda claro que el artesano no hablaba árabe ni conocía la fórmula, que está mal copiada y ni siquiera es legible. Pero estos errores no eran importantes para los artesanos, que consideraban que sus obras transmitían la idea de la Alhambra suficientemente, sin necesidad de tener una precisión científica en los detalles.

El problema fundamental de la imagen que estas maquetas difundían de la Alhambra era su poco rigor arqueológico. Coleccionistas como Charles Wade Paget, que buscaban objetos que pudieran ayudar a entender mejor el mundo, y que por lo tanto consideraran el coleccionismo de arte como un gran instrumento de educación, no fueron conscientes de que al incluirlas en sus colecciones estaban coleccionando una Alhambra ficticia. Esta falta de precisión arqueológica sería aún más importante para los museos, que en el siglo XX decidieron dejar de exponer estas copias para centrarse en los originales.

Sí bien es verdad que en el momento de su creación las maquetas de la Alhambra cubrían la función para la que fueron inventadas, la de mostrar el resultado que se puede obtener con el ejercicio arquitectónico y de restauración ya que recreaban cómo quedaría el conjunto tras las restauraciones, finalmente fueron vendidas como objetos artísticos por sí mismos, y aunque eran souvenirs que mostraban el conjunto nazarí, no representaban al monumento en sí, sino la visión literaria y fantástica del conjunto que se creó con el romanticismo y que desarrolló Rafael Contreras con sus restauraciones e intervenciones adornistas.

Que estas maquetas se utilizaran en museos responde a la moda de utilizar reproducciones para completar las colecciones de arte, pero en el caso de la utilización de maquetas de la Alhambra realizadas por los Contreras, u otros artesanos granadinos, el museo corría el peligro de mostrar al público una visión idealizada y adulterada del pasado nazarí, que en el siglo XX y con la aproximación más científica de los museos a las obras del pasado, se hizo insuficiente, y las maquetas realizadas en el siglo XIX en la corriente orientalista, dejaron de ser adecuadas para el espacio museístico.

Aun así, cuando un turista se llevaba a casa una de estas piezas, poseía un objeto que representaba la idea sublime del palacio nazarí, una idea gestada en el imaginario de sus restauradores y que por lo tanto ejercía más bien, como propaganda de sus creaciones.



CONCLUSIONES

A lo largo de la presente tesis doctoral, hemos planteado una serie de cuestiones respecto a la creación y desarrollo de la industria artesanal de producción de maquetas y reducciones a escala de la Alhambra en la Granada del siglo XIX. Ello nos ha llevado a alcanzar los objetivos marcados en la introducción. Expondremos ahora las conclusiones extraídas de esta investigación.

Sin duda, el gran atractivo que presentó la ciudad de Granada para los viajeros románticos fue esencial para el surgimiento de esta industria. Entre estos visitantes encontramos un gran número de escritores y artistas que influyeron en la visión que se generó de la Alhambra en el siglo XIX. El estudio de algunos de sus relatos y obras, especialmente de aquellas realizadas a partir de mediados de siglo, nos ha llevado a entender cómo se generó el ambiente propicio para el surgimiento de los talleres. Por un lado, las quejas de viajeros acerca del lamentable estado del monumento hicieron que las autoridades adoptaran una actitud proteccionista y frenaran el expolio de piezas originales. Esto provocó un vacío en el mercado que los artesanos aprovecharon para desarrollar una lucrativa producción de obras inspiradas en la Alhambra. Por otro lado, algunos de estos viajeros tuvieron un acercamiento sistemático a la Alhambra, analizando sus decoraciones y estilo en profundidad. Este es el caso de los trabajos llevados a cabo por Owen Jones, esenciales para entender el interés británico y europeo por la Alhambra. Todos estos factores hicieron que subiera la demanda de piezas inspiradas en el arte nazarí, y animara al coleccionismo de obras de diseño contemporáneas como las maquetas.

Así pues, los modelos arquitectónicos, podrían considerarse como ejemplos del estilo alhambrista que se desarrolló por toda Europa, siendo paradigmas de la influencia de la Alhambra en la arquitectura, pintura, escultura y artes decorativas durante el siglo XIX. Además, el alhambrismo, muy presente en Reino Unido y España, ayudó al público a entender y apreciar objetos como las maquetas de la Alhambra, e impulsó su popularidad entre los coleccionistas.

Paralelamente al surgimiento del alhambrismo, la propia Alhambra estaba atravesando un momento crucial para su historia. Tras el abandono de años anteriores, la familia Contreras se hace cargo de las obras de conservación que se extendieron durante casi 70 años, y que transformaron radicalmente la Alhambra. Si bien estas intervenciones ayudaron a salvar al monumento de la ruina, también modificaron notablemente su aspecto original. Este tipo de reparaciones se conocen como restauraciones adornistas, ya que se centran en la reposición de decoraciones.

Tras la investigación de los trabajos de Rafael Contreras en la Alhambra concluimos que, a pesar de que contribuyó a frenar el deterioro y ruina del conjunto expropiando zonas que se encontraban en manos privadas, sus intervenciones evidencian su escaso conocimiento del estilo nazarí. Bajo su dirección se modificaron decoraciones y elementos estructurales originales de época nazarí, que fueron sustituidos por nuevos elementos realizados en el taller de vaciados de la Alhambra. Rafael Contreras fue más un restaurador adornista que un verdadero arquitecto – nunca lo fue. Su apreciación del arte musulmán como un estilo de decoración carente de valores estructurales le llevó a no apreciar cada uno de los espacios de la Alhambra en tanto que unidades arquitectónico-decorativas, sino tan solo los revestimientos ornamentales de los mismos. Sus intervenciones en el edificio nazarí se realizaron antes de que el estudio de la arquitectura árabe hubiera logrado en España el más mínimo desarrollo. No se podía restaurar con acierto un estilo que se desconocía. Si bien es verdad que Contreras no era responsable del tipo de educación clasicista que había recibido, y que se impartía a artesanos y arquitectos en la época, en nuestra opinión y, lógicamente, desde una perspectiva actual tomó decisiones que podríamos calificar como poco afortunadas a la hora de realizar sus trabajos en la Alhambra. Un ejemplo elocuente de lo que venimos comentando fue su propuesta de colocar una cúpula vidriada sobre el templete del patio de los Leones sin realizar un estudio previo de las fuentes documentales al respecto, o la intervención en la sala de Camas, dónde encontramos inscripciones cortadas a la mitad y la alteración de su estructura original en la parte superior.

El principal problema de las intervenciones de Contreras, residía en la utilización sistemática de la reposición de decoraciones. Esta práctica fue desarrollada con intensidad en la Alhambra a partir del descubrimiento de la técnica del apretón de barro y el consecuente vaciado de la decoración, que llegó a la Alhambra de la mano de unos “artistas venidos de un museo Francés” que trajeron la fórmula de la “pasta” necesaria para vaciar decoraciones. Debido a la falta de información, ya mencionada en la introducción, se desconocía quiénes fueron estos artesanos y la razón que les trajo a Granada. En esta tesis doctoral proponemos que se trataba de los hermanos Pisani, modeladores de origen italiano, pero afincados en París. Llegaron a Granada dentro del proyecto del rey Luis Felipe de Francia, dirigido por el Barón Taylor en 1837, para copiar las decoraciones de la Alhambra, que pasarían a formar parte de la colección de reproducciones de la *Galerie Espagnole*. El gobernador de la

ciudadela, Juan Parejo, les permitió sacar los vaciados de decoraciones directamente de la pared a cambio de enseñar a los artesanos locales la técnica. Ésta cambió el devenir de las restauraciones en el conjunto ya que, gracias a la facilidad que proporcionaba para copiar decoraciones, los trabajos se centraron en la réplica y reposición de ornamentos, dejando a un lado los problemas estructurales y formales del conjunto.

La intervención sistemática en las decoraciones que comenzó a partir de entonces, estuvo ejecutada en tiempos de Rafael Contreras por los artesanos del taller de vaciados a su cargo. Otro de los retos planteados en la introducción, es revalorizar la figura de estos artesanos, responsables de las primeras restauraciones decimonónicas de la Alhambra. En esta investigación les hemos puesto nombre y hemos conseguido importantes datos sobre su formación y los trabajos que llevaron a cabo en el conjunto nazarí. Todos de los que tenemos noticia, se formaron en la Escuela de la Academia de Nobles Artes de Granada y, por lo tanto, tuvieron una formación en pintura, dibujo, modelado, vaciado, talla y otras artes que forman la tradicional educación recibida por un artesano en el siglo XIX. Aunque éstos, al igual que Contreras, desconocían el estilo nazarí, queda patente tras nuestra investigación su gran maestría como artesanos, más allá de la correcta interpretación de las decoraciones. Su depurada técnica, la atención a los detalles, su habilidad tallando y vaciando, es evidente en las restauraciones de espacios como la sala de las Camas del Baño de Comares. Independientemente del debate histórico-artístico sobre la ejecución de esta sala, y más allá de la desacertada decisión tomada por los Contreras de demoler sus decoraciones originales para reponerlas con otras nuevas ejecutadas en el taller, esta sala es un claro referente de la maestría de los artesanos, que supieron solucionar e imitar elementos tan complicados como los mocárabes.

La organización y jerarquía del taller, nos deja un sistema dirigido por Rafael Contreras, tras el que encontramos una serie de artesanos principales o formadores de arabescos con gran dominio técnico como Tomás Pérez, Ramón González, Francisco Giménez o Valeriano Medina, entre otros. Junto a los formadores, vaciadores, peones, tallistas y pintores, formaban un grupo necesario y bien constituido que trabajó durante la etapa de los Contreras transformando la Alhambra bajo la atenta mirada de Rafael.

El entendimiento del taller de vaciados, y el estudio de las restauraciones adornistas, su técnica y estilo, han sido fundamentales para la investigación sobre las maquetas de la Alhambra realizadas en este siglo. Al igual que los arquitectos del Renacimiento hacían maquetas para legitimar su papel como artistas ante el mecenas y el pueblo, Rafael Contreras justificó su trabajo como restaurador de decoraciones a través de la producción de maquetas, que llevaron su obra alrededor del mundo. Así, una de las maquetas más importantes que realizó fue la de la *qubba* de Dos Hermanas, producida junto a sus hermanos y adquirida por la reina Isabel II en 1847 por 20,000 reales. Esta maqueta, esencial

para su carrera, no sólo le llevó a convertirse en el restaurador adornista de la Alhambra, sino que inauguró su negocio de reproducciones, gracias al gran interés que levantó entre nacionales y extranjeros. La reina le encomendó la tarea de seguir realizando maquetas de los edificios hispanomusulmanes, labor que comenzó nada más volver a Granada tras finalizar el Gabinete de Aranjuez en 1851.

Así, pensamos que las primeras maquetas realizadas por Rafael Contreras lo fueron en el contexto de los ensayos y trabajos de restauración. Mediante el uso de éstas podía mostrar la calidad y acabado que podrían llegar a tener los espacios una vez intervenidos bajo su dirección. Después, especialmente a partir de la década de 1860, animado por el gran interés que habían despertado sus piezas, comenzó a desarrollar una industria privada, donde las maquetas se convirtieron en un lucrativo negocio. Sin duda, este negocio alcanzó rápidamente gran fama entre los visitantes de la Alhambra. Su papel como restaurador fue la plataforma perfecta desde la que vender sus creaciones, que se convirtieron en los souvenirs predilectos del visitante. El estudio de la producción de su taller, y el análisis de sus piezas incluidas en el catálogo, nos han llevado a unas conclusiones principales que presentamos a continuación:

- 1 Aunque la falta de información no nos permite afirmarlo categóricamente, creemos que Rafael Contreras se sirvió de los mismos artesanos que trabajaban en las restauraciones de la Alhambra para producir las maquetas que posteriormente vendía. Probablemente la producción comenzó en el taller de la Alhambra para trasladarse posteriormente al taller privado de la familia en la calle Gomérez.
2. El análisis de estas maquetas y modelos nos lleva a la conclusión de que, a pesar del aire orientalista que impregna cada modelo, en algunas maquetas hay una cierta inclinación a imitar el original en la medida de lo posible, siempre y cuando no se traicione el equilibrio estético. Pero la representación del original se basa en la visión orientalista de la Alhambra ideada por Rafael Contreras, ya materializada en las restauraciones del edificio, pues pretenden copiar el estado de la Alhambra tras las intervenciones efectuadas en ella. Esta circunstancia no sólo posibilita relacionar ambas actividades del taller - como productores de maquetas y como restauradores - y comprender mejor el proceso de restauración del conjunto por parte de Rafael Contreras, sino que además, nos ayuda a datar los propios modelos y maquetas.

Así mismo, las maquetas representan también el estado idealizado e imaginado por Rafael Contreras - y Francisco Contreras en las pocas que realizó - del edificio original. Esta circunstancia se ve claramente reflejada en la introducción del color, que se aplica en las maquetas pero no en las restauraciones. Por lo tanto, éstas

representarían el estado ideal en el que debería quedar la Alhambra para Contreras, tras una intervención integral, como la que se materializó en la sala de Camas.

3. La producción no se modificó excesivamente a lo largo del tiempo en cuanto a sus características formales y técnicas. Modelos que se elaboraron al principio de la vida del taller - década de 1850 - se siguieron realizando de forma similar en años posteriores, incorporando únicamente pequeñas variantes en el color o alguna decoración en particular. Este aspecto se aprecia claramente en los ejemplos de la colección de Sir Charles Wade Padget, comprados a finales del siglo XIX, cuyos modelos formales aparecen también en las maquetas del museo South Kensington, adquiridas en 1865.
4. Los materiales utilizados por el taller de Contreras fueron la escayola, la madera y el alabastro, y, en algunas ocasiones, el papel pintado para los zócalos, material que fue descartado rápidamente debido a su corta vida. Pronto se dieron cuenta de que era más eficiente pintar el zócalo directamente sobre la escayola o utilizar la técnica del yeso coloreado, empleada también en las restauraciones de zócalos en el original, como el de la sala de los Reyes. Esto denota que las maquetas son también un fiel reflejo de las técnicas utilizadas para las restauraciones, ya que se aplicaban los mismos materiales y prácticas.

El uso del color y de los diferentes pigmentos fue variando con el paso de los años. De los primeros modelos en los que el color se aplica con intención de mimetizar la Alhambra nazarí tal y como la concibió Contreras, como en la pieza realizada para la reina en 1847, se pasa a una época en que el color predominante es el dorado, creando un efecto de piezas de lujo, dirigidas a despertar el interés de los coleccionistas más adinerados. Finalmente este tono dorado se apaga, y empiezan a predominar el rojo y el azul, que aportan menos plasticidad al modelo, creando una menor profundidad. Este cambio, pudo deberse a la necesidad de abrir el mercado a otras clases sociales a finales de siglo. Hemos documentado también, que de forma paralela a la producción con color, se crean modelos en los que se deja el yeso visto o cubierto por una fina capa de barniz blanquecino, que le otorgaba a la pieza un aire más realista e inmediato, más fiel a la Alhambra que se podía contemplar en el siglo XIX, cuando había perdido gran cantidad del color en sus paramentos. Esta corriente podemos documentarla en la temprana fecha de 1865. En ocasiones incluyó ciertos toques de color en estos modelos, para que se acercaran aún más al original, que todavía conservaba restos de pigmentación.

5. Rafael Contreras empleó distintas fórmulas para dejar clara su autoría, como las etiquetas en el reverso. En el catálogo, tenemos únicamente trece maquetas que

conservan las etiquetas originales, por lo que podemos analizar sólo estos ejemplos. A pesar de esta carencia, encontramos varios elementos comunes a todas ellas: que están reducidas a un doceavo del original, que son de la colección de Rafael Contreras, y que se prohíbe su reproducción. Además, la mayor parte de estas etiquetas mencionan que en ellas se emplean los mismos materiales que usaron los “árabes,” lo que le proporcionaba una importancia mayor, ya que equiparaba a las maquetas con el original. Pocas etiquetas describen el lugar concreto representado, lo que, a nuestro juicio, indica que Contreras anteponía unas características formales y decorativas que evocaran el palacio nazarí, sobre la recreación de un espacio concreto de la Alhambra.

También encontramos firmas en el frente de las maquetas en lugares como la base o en una cartela por encima del zócalo. Varían las fórmulas a la hora de de firmar: “Modelos de la Alhambra por Contreras”, “Reducción de la Alhambra por Contreras”, “Contreras”, “De la Alhambra por Contreras”, “Árabe de la Alhambra, R. Contreras” o “R. Contreras”. Todas ellas sirvieron para materializar la necesidad casi obsesiva de Rafael Contreras por adjudicarse la autoría de cada modelo, sin dejar testimonio alguno de los artesanos que las debieron realizar.

6. Finalmente es necesario hacer alusión a un aspecto que subyace en todo este proceso. Nos referimos a la finalidad acaso principal de las realizaciones de Rafael Contreras: la creación de un negocio en torno a la producción. Es un hecho que vendió multitud de maquetas con las que no solamente se lucró, sino también diseminó de manera inteligente su trabajo como restaurador y más tarde como director de la Alhambra

Debido al gran éxito de las piezas de Contreras, alrededor de la Alhambra surgieron otros talleres productores de maquetas y otros souvenirs. El primero en inaugurarse fue el de Diego Fernández Castro en la calle Goméz, que abrió sus puertas en 1874. Unos años más tarde lo harían los de Rafael Rus Acosta y el de Enrique Linares. La primera conclusión que nos ha quedado clara del estudio de estos talleres es, que si bien los dos primeros producían y vendían las piezas en sus establecimientos, Enrique Linares no fue artesano, sino un hombre de negocios, que poseyó varios establecimientos dónde vendió maquetas que encargaba a otros artesanos, como por ejemplo a Rafael Rus Acosta. A pesar de sus individualidades, el estudio de la producción de estos otros talleres nos ha llevado a otras conclusiones conjuntas que exponemos en estos puntos:

1. Tras analizar sus maquetas hemos comprobado que se pueden diferenciar dos etapas en la producción marcadas por el cambio en el gusto de los clientes y por el aumento del turismo que atrae a un tipo consumidor de clases sociales más bajas

y con menos recursos. Encontramos una primera etapa en la que los modelos son de mayor calidad, aún intentan copiar fielmente la Alhambra y siguen la estela dejada por el taller de Contreras de obras de lujo, vendidas con valor intrínseco como miniaturas arquitectónicas. Dentro de esta etapa, debe situarse la mayor parte de la producción del taller de Diego Fernández Castro y algunas obras del taller de Rafael Rus Acosta, como se puede comprobar en las fotografías realizadas por José García Ayola, o en la colección Miguel Giménez Yanguas.

Con el paso del tiempo, ya en la segunda década del siglo XX, una vez que el taller de Fernández Castro había cerrado, la producción de los talleres restantes evoluciona, y las obras de Rus Acosta y Linares ya no pretenden copiar el original, solo evocarlo, produciendo maquetas de menor calidad técnica y estilística, en las que los anacronismos están muy presentes. Este tipo de producción tardía que representa la segunda etapa, funcionaba principalmente como marcos de las fotografías y pinturas orientalistas adquiridas al mismo tiempo por los turistas.

El caso de Enrique Linares es peculiar, ya que, a pesar de que la mayoría de las piezas que comercializaba compartían las características de las piezas de la segunda etapa, encontramos en el catálogo, algunos ejemplos (pocos) de gran calidad, como la pieza que representa la Torre de la Cautiva en el Victoria and Albert Museum de Londres.

2. Existen varias diferencias técnicas entre estas piezas y los modelos realizados por los Contreras. Por un lado, las primeras carecen del brillo y la calidad de los colores visibles en la producción de Contreras, especialmente el lujo del dorado que deriva del pan de oro al ser sustituido por un amarillo ocre más apagado. Por otro lado, aparece un tipo nuevo de marco que emplea de forma recurrente la taracea y el terciopelo, materiales ausentes en los ejemplos de Contreras, quien normalmente prefería marcos más sencillos que no restaran protagonismo a sus maquetas. Es probable que el productor de estos marcos - quizás el taller de Enrique Linares - surtiese a todos los talleres granadinos, ya que muchas maquetas poseen exactamente el mismo marco.
3. Otra peculiaridad es la representación de espacios que no aparecen en el catálogo de Contreras, como la sala de Camas, o ciertos lugares de los Alcázares de Sevilla. Creemos que esta circunstancia se debe a la expansión de los talleres a otras ciudades, y la demanda de la clientela de esos lugares.
4. Sabemos que, salvo en el caso de Fernández Castro, las maquetas pierden las características etiquetas en el reverso incluidas en los modelos de Contreras. Para

estos talleres, particularmente en el caso de Rus Acosta y Linares, la representación de un espacio determinado no era importante, y las etiquetas explicativas se sustituyen por inscripciones en el frente de la maqueta que identifican únicamente el taller donde ha sido adquirido ese modelo y el número de catálogo facilitando así su localización a los futuros compradores, importándoles más, al parecer, este aspecto que el propio valor artístico del objeto. Solo hace falta comprobar cómo no tuvieron reparos en intercambiar moldes, o comprar modelos a otros talleres para vender en sus establecimientos, como en el caso de Linares.

Esta circunstancia hace que sea más complicado saber la procedencia de sus modelos. La dificultad de adscripción de estas piezas, puede deberse también al tipo de coleccionistas que las adquirieron, ya que al ser en su mayoría de clases sociales más bajas, sus colecciones no se conservan o no pasaron a museos nacionales, como sí ocurrió con las de Contreras.

5. Todos ellos tienen en común algo con las piezas de Contreras, ya que siguen el tipo de utilización del color instaurado por Rafael en sus piezas. Un color inventado, basado en la idea del autor de cómo debió ser el original en época nazarí.
6. Por último, además de las características comunes arriba mencionadas, en la producción de este grupo de talleres se aprecian particularidades. En primer lugar, el taller de Diego Fernández Castro, además de ser el primero en abrir tras el de Rafael Contreras, comparte muchas características técnicas con éste, lo que quizás estuvo condicionado por la participación en el taller del yerno de Fernández Castro, Tomás Pérez, quien había sido un importante formador de arabescos y tallista en el taller de vaciados de las restauraciones de la Alhambra. Además de por su calidad técnica, el taller destaca por la minuciosidad y parecido con el original, siempre tras las restauraciones adornistas. Esto convierte su producción en una fuente de información privilegiada de las actuaciones de los Contreras en la Alhambra. Las piezas de este taller se caracterizan también por acompañarse o insertarse en muebles o mesas de madera decoradas con taracea. En segundo lugar, el taller de Rafael Rus Acosta tuvo dos claras etapas, una primera en la que los modelos son más fieles al original – otra vez al original tras las restauraciones - y se intentan copiar espacios y decoraciones de la manera más fiel posible. Esta etapa está representada en las maquetas de la colección Giménez Yanguas y las que aparecen en las fotografías de José García Ayola. Tuvo una segunda más tardía en la que la representación fiel de los espacios dio paso a unas imágenes más orientalistas, donde los pastiches de decoraciones hacen que se desvirtúe el espacio real. En tercer lugar, no hablamos del “taller” de Enrique Linares, sino que nos referimos al “negocio”, ya que hemos concluido que Enrique no fue artesano

y no tuvo un taller de maquetas. Creemos por lo tanto que encargó las piezas a otros talleres, como el de Rus Acosta o incluso al de Fernández Castro. Linares sí tuvo un taller de ebanistería cuyos restos aún se conservan en el carmen Ronconi, perteneciente aún a la familia. Además, este taller se caracteriza por la utilización de marcos de terciopelo y taracea con la típica fórmula del lema nazarí inscrito en los cuatro lados.

Tanto las piezas de Contreras como las de los otros talleres fueron intensamente coleccionadas. Luis Seco de Lucena resume muy bien el interés que despertaron en Europa cuando habla de su amigo Rafael Contreras:

“La ornamentación de los alcázares nazaríes que su ilustre propagandista y arquitecto D. Rafael Contreras comenzó a divulgar en el siglo XIX por medio de pequeñas reproducciones de gran interés artístico y notoria belleza, labradas en escayola y con relieve, con pintura, dorado y con inscripciones que constituyen un adorno genial y característico de los muros en los palacios del Mexuar, el Serrallo, el Harem y el interior de algunas torres que se elevan en el recinto de la Alhambra, produjo un ambiente de admiración en todas las ciudades de Europa y América, que las solicitaron y consumieron con ansiedad”¹¹¹⁴.

Hemos localizado maquetas en muchos lugares diferentes y en colecciones de muy diversa procedencia. Para esta investigación trabajamos sobre colecciones españolas y británicas para poder abarcar un estudio más profundo del tema. Concluimos tras este estudio, que las maquetas fueron coleccionadas por instituciones públicas y privadas simultáneamente en ambos países, pero que las motivaciones que les llevaron a hacerlo fueron diferentes.

En el caso del coleccionismo privado, su adquisición estuvo más relacionada con el fenómeno del souvenir y el sentimiento de nostalgia, ya que fueron objetos que recordarían el viaje a la Alhambra una vez de vuelta a casa. Este fue el caso de coleccionistas como Lord Curzon, o el capitán A.W. Shean, entre otros. Pero además, muchas veces las maquetas fueron instrumentos primordiales del orientalismo, y tuvieron un papel relevante en las colecciones “orientales” de sus dueños, al ser incluidas en los famosos salones de fumar, o salas orientales tan populares en el siglo XIX. Ejemplos de esto son las piezas adquiridas por Charles Wade Paget, Frederick Horniman o el marqués de Cerralbo, quienes colocaron sus maquetas en habitaciones junto a una mezcla heterogénea de piezas de procedencia oriental como armas, alfombras o cerámica asiática, entre otros.

1114 SECO DE LUCENA, Luis, *Mis memorias de Granada 1857-1933*, Granada, 1941, p. 351.

Por otro lado, instituciones públicas y museos tanto españoles como británicos, comenzaron a coleccionar maquetas de la Alhambra en el siglo XIX. Desde la reunión de 1867 impulsada por Henry Cole, director del museo South Kensington, conocida como *The Convention for promoting universally reproductions of works of art for the benefit of museums of all countries*, museos europeos comenzaron a hacer acopio de reproducciones de las obras más relevantes de la historia del arte, para así poder formar colecciones lo más completas posibles, donde estuvieran representadas todas las obras principales. Esta tendencia benefició el negocio de las reproducciones de la Alhambra, especialmente para Rafael Contreras, que durante la segunda mitad del siglo XIX recibió numerosos encargos de museos como el South Kensington en Londres o el Arqueológico Nacional en Madrid.

El museo South Kensington obtuvo las primeras piezas en 1862, aunque la mayor colección llegó en 1865, constando de 26 ejemplos de maquetas y vaciados de la Alhambra realizadas por Rafael Contreras, con modelos con color y sin color de espacios del conjunto nazarí. A éstos les siguió un grupo de vaciados a escala real de elementos arquitectónicos y decorativos de la Alhambra realizado por el mismo artesano en 1883. Además, el museo aceptó varias donaciones de maquetas desde finales de siglo, como la del templete del Patio de los Leones donada por el capitán A. W. Shean.

El museo Arqueológico Nacional de Madrid, adquirió varias maquetas de Rafael y Francisco Contreras, algunas de ellas llegaron desde el Museo Nacional de Pintura y Escultura, como la importante maqueta de la *qubba* central de Dos Hermanas realizada por Rafael en 1847. Estas piezas, aunque llegaron cuando el museo estaba en su sede del Casino de la Reina, no se expusieron - seguramente debido a su tamaño en relación con las reducidas estancias del Casino - hasta las exposiciones conmemorativas del IV centenario del Descubrimiento de América. En estas exposiciones las maquetas representaron a la Alhambra como ejemplos del arte en España anterior al Descubrimiento. Más tarde, pasaron al patio árabe del Museo Arqueológico Nacional en su nueva sede de Recoletos, como parte de la colección permanente.

En cada institución tuvieron unas connotaciones diferentes dentro de las colecciones. Si en el South Kensington fueron tratadas como ejemplos del arte nazarí y del estado de la Alhambra en aquella época (recordemos que las piezas a color querían ejemplificar la Alhambra tal y como fue cuando se construyó, y las piezas sin color, la Alhambra en su estado de conservación en el siglo XIX), en el Museo Arqueológico Nacional tuvieron además otro tipo de connotaciones, ya que representaron un prototipo de arte español medieval, y por lo tanto cumplieron un claro papel nacionalista, mediante la revalorización del arte hispanomusulmán, como el arte que diferenciaba a España del resto de Europa.

En ambos casos, las maquetas cayeron en desgracia dentro de las colecciones con el cambio de siglo, cuando el papel de las reproducciones artísticas en los museos comenzó a ser cuestionado, y tendieron hacia el coleccionismo de originales. El museo South Kensington destruyó en 1951 la colección de 26 maquetas de Contreras que llegaron en 1865 por no considerarlas óptimas para la exposición. En el Museo Arqueológico Nacional, todas menos la maqueta de la *qubba* de Dos Hermanas fueron enviadas al Museo de la Alhambra en 1971, dónde aún permanecen en los almacenes.

Tras analizar las piezas conservadas en estos museos y en colecciones privadas, creemos que hay un hecho muy relevante que debemos destacar. Hemos comprobado que las maquetas de la Alhambra realizadas en el siglo XIX por artesanos granadinos no fueron copias fieles de la misma. No copiaron el monumento en su estado de conservación en aquel momento (ya que a pesar de conservar maquetas sin color, en éstas se completaban las decoraciones), ni fueron copias de la Alhambra nazarí, ya que desconocían cómo fue realmente, y se basaron en interpretaciones personales. Sí concluimos, que la mayoría muestran el estado de los espacios tras las restauraciones adornistas, presentando así un pasado perdido que podía convertirse en futuro gracias a las restauraciones, o simplemente, mostraban evocaciones orientalistas de la Alhambra. Por ello, creemos que al coleccionar estas piezas, se estaba difundiendo la imagen de una Alhambra ficticia, muy diferente a cómo debió ser realmente el original nazarí. Debido a que algunas maquetas fueron adquiridas por centros de enseñanza o relacionados con la educación, este hecho pudo llevar a confusiones y a la transmisión de una idea errónea del arte nazarí. Sin embargo, los coleccionistas del siglo XIX no siempre fueron conscientes de este hecho, ya que al hacerse con ellas creyeron estar poseyendo una visión de la Alhambra en su estado original.

Finalmente, queremos destacar que como hemos intentado demostrar en este estudio, las maquetas arquitectónicas de la Alhambra constituyen sin duda, una fuente documental de primera mano para el estudio de las restauraciones adornistas y sus técnicas, siendo testimonios materiales fundamentales de una Alhambra ahora desaparecida tras las restauraciones del siglo XX.

Esperamos que este estudio sirva para evidenciar el estado de la Alhambra en el siglo XIX y revalorizar estas piezas como objetos histórico-artísticos.



CONCLUSIONS

Following the research goals proposed in the introduction of the present PhD, we have discussed the creation and development of the craft industry of architectural models and scale reproductions of the Alhambra in Granada, during the nineteenth century. We proceed now to explain the conclusions drawn from our research.

Undoubtedly, Granada's attraction for Romantic travellers was essential for the birth of this craft. Among all those travellers, we find a number of writers and artists that helped shape the perception of the Alhambra during the nineteenth century. The study of some of their writings, particularly from the middle of the century onwards, help us understand how a favourable environment fostered the appearance of workshops specialized in architectural models). On the one hand, travellers' complaints about the terrible situation of the monument encouraged the authorities to adopt a protectionist attitude that stopped the plundering of original pieces from the site. This originated a gap in the market that craftsmen took advantage of, developing a lucrative production of works inspired by the Alhambra. On the other hand, this coincided with the emergence of a more systematic and scholarly approach that studied the architecture and design features of the building motivated by the interest on its "oriental" characteristics. This is the case of the work carried out by Owen Jones, essential to understand the British and European interest for the Alhambra. These factors contributed to increase the demand of pieces inspired by Nasrid art, and encouraged the collecting of contemporary design works, such as the architectural models.

In consequence, these models could be considered as examples of the Alhambrist style, which spread across Europe; they epitomize the influence of the Alhambra in the architecture, painting, sculpture and decorative arts during the nineteenth century. Alhambrist style was widely adopted in the United Kingdom and Spain, therefore contributing to the public understanding and appreciation of objects such as the Alhambra models, fostering their popularity among collectors.

Simultaneously to the emergence of Alhambrism, the Alhambra itself experienced a crucial moment in its history: after the abandonment suffered during the previous years, the Contreras family took charge of the conservation works in the monument, which were extended for 70 years, and radically changed the Alhambra. Although it could be argued that these interventions saved the monument from becoming a ruin, they also altered notably its original appearance. Known as “restauraciones adornistas” or decorative restorations, this kind of repairs focused solely on the replacement of ornaments.

After a thorough study of the works by Rafael Contreras in the Alhambra, we concluded that, despite his contribution to stop the deterioration and the wreck of the whole complex, thanks to the expropriation of areas, which were still privately owned, his interventions evidence his poor knowledge on the Nasrid style. Under his supervision, many decorations and original structural elements from the Nasrid period were modified and replaced by new pieces made at the restoration workshop of the Alhambra. Rafael Contreras was a decorative restorer, rather than a true architect. His assumption that Muslim art was a decorative style without any structural value hindered his appreciation of the different spaces of the Alhambra as architectural-decorative entities. Instead of that, he only took into account the ornamental claddings of those spaces. He carried out his interventions in the Nasrid complex before any deep study of the Islamic art was done in Spain. Consequently, he lacked the knowledge needed to correctly restore a building made in a style unknown to him. Completing a skilful restoration of an unstudied style was therefore impossible. Contreras received the standard classicist education given to artists and architects at the time. However, he made decisions during his works in the Alhambra, which, from our current perspective, were clearly mistaken. A good example of this was his decision of placing a tiled dome over the eastern pavilion at the Court of the Lions without having studied previously any documental sources. Another example could be his intervention in the Hall of the Beds, where we can find cut-off inscriptions on the walls, and some structural alterations in the upper part of the room.

One of the most controversial interventions Contreras carried out was the systematic replacement of decorations, a practice pervasively tried in the Alhambra since the discovery of the “apretón de barro” or “clay stamping” technique and the subsequent cast of the decorations. This technique arrived in the Alhambra thanks to some “artists coming from a French museum” who brought with them the formula needed to make plaster casts of the decorations. Due to the scarcity of documentary information already mentioned in the introduction, the identity of those craftsmen and the reason that brought them to Granada remains unknown. In this doctoral thesis, we suggest that they were the Pisani brothers, modellers of Italian origin but settled in Paris. They arrived in Granada thanks to the project of King Luis Philippe of France, run by Baron Taylor in 1837, to copy the decorations of the Alhambra, which would become part of the collection of reproductions

destined to the *Galerie Espagnole*. The governor of the Nasrid complex at the time, Juan Parejo, allowed them to cast the decorations straight from the walls, as long as they taught the technique to the local craftsmen. This technique changed the course of the restorations: duplicating the decorations became so easy that the works soon focused on the copy and the replacement of ornaments, leaving the structural and formal problems aside.

From that moment onwards, there was a systematic intervention in the decorations, which, in the time of Rafael Contreras, was performed by the plaster craftsmen of his workshop. Another challenge explained in the introduction is the revalorization of those craftsmen, in charge of the first nineteenth-century restorations of the Alhambra. Along this research, we have pointed out their identities and we have compiled important data about their training and the works they performed in the Nasrid complex. All the craftsmen we have found information about, studied at the school of the *Academia de Nobles Artes* in Granada. In consequence, they were trained in painting, drawing, modelling, casting, carving and other techniques, which were common in the training of craftsmen during the nineteenth century. Even if they did not know the Nasrid style, like Rafael Contreras, our research has proved their mastery, independently from their correct interpretation of the decorations they were working on. Their refined techniques, the attention they paid to every detail, and their skills carving and casting are evident in spaces like the Hall of the Beds at the Royal Bath in Comares. Leaving aside the historical and artistic discussion over the restorations of this room, and beyond the demolition of its original decorations in order to replace them with new elements made in the workshop, which was a mistaken decision by Contreras, this room is a clear referent of the mastery of these craftsmen, who knew how to solve out and imitate complicated elements such as the muqarnas.

Rafael Contreras led the workshop. Right below him, we find a group of main craftsmen and “arabesqueros” such as Tomás Pérez, Ramón González, Francisco Giménez or Valeriano Medina, among others. Together with them, cast artists, labourers, carvers and painters, they were a professional and necessary team who worked during the Contreras family period, under the attentive supervision of Rafael.

The understanding of the plaster casts restoration workshop and the study of the techniques and styles used for the decorative restorations have been essential for our research on the Alhambra architectural model made in the nineteenth century. Just as Renaissance architects, who made architectural models to legitimate their role as artists before their patrons, Rafael Contreras justified his role as restorer producing architectural models, which spread his work across the world. In fact, one of his most important models he made was the *qubba* of the Hall of the Two Sisters, which he built with his brothers, and was purchased by the Queen Isabella II in 1847, for 20,000 reales. This model, key for his career, not only lead him to his position as restorer adorer in the Alhambra, but

also allowed him to open his own architectural model store, thanks to the great interest his work arose in Spain and in other countries. The Queen commissioned more models based on Andalusí buildings, which he did after having finished the Arab Room at the Royal Palace of Aranjuez, in 1851.

In consequence, we think that Rafael Contreras made his first miniatures as tests and trials for his restoration works. Thanks to them, he could show the quality and craftsmanship that the spaces restored under his supervision would have. Later, especially after the decade of 1860, he set up his own business, encouraged by the great interest his pieces had generated. His store soon became famous among the people visiting the Alhambra, his role as restorer was the perfect platform to sell his creations, which became the visitors's favourite souvenirs. The study of his workshop's production, focusing with special interest on the models analysed in our catalogue, allows us to draw the following main conclusions:

1. Despite the lack of archival information available, our research leads to the conclusion that Rafael Contreras also employed the craftsmen working in the restorations of the Alhambra in his private workshop. The production of his architectural models may have started at the workshops in the Alhambra, transferred later to the private workshop the family owned in Gomerez Street, where they were sold to clients.
2. Notwithstanding certain resemblances to orientalist decorations, our models exhibit a tendency to imitate the decorations seen in the Alhambra interiors, as long as the aesthetical balance is not altered. These representations were based on the orientalist vision of the Alhambra conceived by Contreras. That vision was already a reality in the restorations of the building, and was intended to be copied in the miniatures. This fact allows us not only to link both activities taking place at the workshop – model production and restoration- as well as to understand better the whole restoration process, but also to date the models and miniatures themselves.

The miniatures depict the original state of the Alhambra imagined by Rafael Contreras – and Francisco Contreras, in the few pieces he created. This fact is clearly proved by the use of colour, present in the models but not in the restorations. The miniatures would depict the ideal state that, according to Contreras, the Alhambra should reach after a comprehensive intervention, as the one performed at the Hall of the Beds.

3. The techniques and methods used for the production of the miniatures did not change significantly throughout time, from the first period of the workshop

– around 1850 - until the end of the same century. Only slight variations in colour or in some specific decorations were added. This can be clearly seen in the examples of the collection of Sir Charles Wade Padget, bought at the end of the nineteenth century, whose models can also be seen in the miniatures of the South Kensington Museum, which were purchased in 1865.

4. The materials used by the studio of Contreras were plaster, wood and alabaster, and sometimes painted paper for the dados, although this material was soon dismissed due to its short life. Craftsmen soon realised that it was more efficient if they painted directly on the plaster surface or if they coloured the plaster with the same technique they had used in the restorations of the original dados, like those of the Hall of the Kings at the Court of the Lions. This proves that the miniatures are also a close image of the techniques chosen for the restorations, since the same materials and practices were used.

The use of colour with different pigments changed throughout the years. It went from the first models, where the application of colour intended to imitate the Nasrid Alhambra as imagined by Contreras, as we can see in the miniature made for the Queen in 1847, to a later period dominated by golden decorations that created a luxurious effect. Finally, the golden tones give way to red and blue decorations that lack the depth and volume effect of previous years. This change in colour may have been caused by the need of opening the market to a wider public towards the end of the century, thus adapting the production to the varying tastes of buyers from different strata of society. We have also documented how, from 1865, some models displayed the plaster exposed or just with a thin layer of whitish varnish. This simple finish gave the works a more realistic and immediate look, closer to the Alhambra's appearance in the nineteenth century, when most of its polychrome decorations were lost. Sometimes, slight touches of color were added to these miniatures in order to make them look almost exactly like the original spaces in the palace, which still had some traces of pigment.

5. Rafael Contreras stated his authorship in different ways, such as using the labels he left on the reverse of the miniatures. In our catalogue, only thirteen works preserve their original labels. Despite this lack of evidences, we can find some common elements in the labels: all of them indicate that the models are one twelfth the size of the originals, that they belong to Rafael Contreras' collection and that their reproduction is forbidden. Besides, most of them mention that the materials used to make the miniatures are the same as the "Arabs" used in the Alhambra, a claim that aimed to highlight the importance to these pieces. Few labels describe specifically the place depicted, which, in our opinion, evidences

that Contreras favoured the evocation of the Nasrid Palace through a mixture of architectural and decorative elements over the reproduction of specific spaces in the Alhambra.

We have also found some signatures in the front sides of the pieces, in places like the basement or in small signs over the dados. Different formulae are used, such as “*Modelos de la Alhambra por Contreras*” (“Alhambra models by Contreras”), “*Reducción de la Alhambra por Contreras*” (Alhambra reduction, by Contreras), “*Contreras*”, “*De la Alhambra por Contreras*” (On the Alhambra, by Contreras), “*Árabe de la Alhambra, R. Contreras*” (Arab from the Alhambra, R. Contreras) or “*R. Contreras*”. All of them helped Rafael Contreras in his almost obsessive need of proving his authorship of each model, failing to acknowledge the work of craftsmen that produced these works.

6. Finally, we have to point out an issue underlying all this process: the ultimate aim of all the reproductions by Contreras was the setting up of a business. It is a fact that he sold many models which not only were profitable, but also helped him to wisely advertise himself as restorer and, later, as the Alhambra director.

Due to the great success of Contreras’s pieces, many other miniatures and souvenirs workshops flourished around the Alhambra. The first one was opened by Diego Fernández Castro in Gómez Street, in 1874. A few years later, Rafael Rus Acosta and Enrique Linares also opened their own workshops. The first conclusion we have clearly drawn from the study of these workshops is that, even if the first two produced and sold the models they made, Enrique Linares was not a craftsman, but a businessman who owned some establishments where he sold the models he ordered to other craftsmen, such as Rafael Rus Acosta. Despite their individual peculiarities, the study of the models made by these workshops has allowed us to draw the following conclusions:

1. We can establish two different periods in the production of these architectural models marked by the increase of tourism amongst the lower classes, resulting in consumers with less purchasing power, and therefore, an evolution of taste. In the first period, the models were of higher quality, accurately depicting rooms in the Alhambra, following the trail of Contreras’s workshop. They were sold as luxurious products, with an intrinsic artistic value as architectural models. Most of the production by the workshop of Diego Fernández Castro and some of the pieces made by the workshop of Rafael Rus Acosta must be placed in this period.

Over the years, during the second decade of the twentieth century and once the workshop of Fernández Castro had closed, the stock produce in other workshops evolved. Rus Acosta and Linares did not intend to copy the original palace

anymore, but just to recall it. They used lower-quality techniques to make miniatures full of anachronisms. This late production also saw a change of function, mainly as frames for photographs and orientalist paintings purchased by tourists.

The case of Enrique Linares is quite particular, since, even if most of the pieces he sold were very similar to those made in the second period, we can find in our catalogue a few examples of great quality, such as the piece depicting the Tower of the Captive, which is exhibited at the Victoria and Albert Museum, in London.

2. There are some technical differences between these pieces and the models made by the Contreras family. On the one hand, these lack the colourful glow and high quality of Contreras’s pieces: the luxurious effect of gold leaf was then replaced by a subdued ochre yellow tone. On the other hand, a new type of frame made of inlaid wood and velvet appeared. For his models Contreras preferred simpler frames that didn’t overshadow his work. The manufacturer of the new frames—maybe Enrique Linares—could have supplied all the workshops in Granada, since many pieces have exactly the same frame.
3. Another singularity of this group of miniatures is that they depict spaces, which are not in Contreras’s catalogue, such as the Hall of the Beds or the Alcázar of Seville. We think that this is due to both workshops expanding to other cities, and the demand of the clients in those new places.
4. We know that, except for the pieces sold by Fernández Castro, the models described in this section did not have labels on their reverse as the works by Contreras did. For these workshops, especially in the cases of Rus Acosta and Linares, the depiction of a specific space was not important, and the explanatory labels were replaced by inscriptions, placed on the front side of the miniatures, which identified just the workshops where the models had been bought and their catalogue number. That way, the future purchasers could know where to buy them, which, according to these evidences, was more important than the artistic or stylistic value of the pieces. Moreover, we can easily prove that they had no reservations about exchanging moulds or buying models made in other workshops, as we know Linares did. Therefore it is more difficult to find out the origin of these pieces, and this can be due to the type of customers that purchased them, who mostly belonged to lower classes and, in consequence, their collections have not been preserved nor sold to National Museums, something that happened with the miniatures by Contreras.

5. These workshops share with Contreras's the way in which colour was applied on the models, based on the ideas of the latter, who imagined how the Alhambra may have looked like during the Nasrid period.
6. Finally, in addition to the shared features above mentioned, some singularities can be appreciated in this group of workshops. In the first place, Diego Fernández Castro was the first craftsman to open his workshop after Contreras, with whom it shares many techniques. This may have been due to the fact that Fernández Castro's father-in-law, Tomás Pérez, who was a celebrated arabesque designer and carver, had worked in the restoration workshop at the Alhambra alongside Rafael Contreras. Fernández Castro's workshop stands out for the high quality standards of its models and their similarity with the decorations displayed in the Alhambra on the second-half of the nineteenth century, being a fist-hand source for the study Contreras's restorations. The pieces made in this workshop were usually sold together with furniture and wooden tables, even embedded into them, and decorated with inlaid wood.

In the second place, the workshop of Rafael Rus Acosta had two clear periods: in the first one the models were more similar to the original decoration in the Alhambra – once again, the restored original- and spaces and decorations tended to be copied as accurately as possible. We can find examples of this period in the Giménez Yanguas Collection, and in the photographs by José García Ayola. The second period moved on to more orientalist scenes, where the pastiche decorations distorted the depictions.

In the third place, we don't talk about Enrique Linares' "workshop", but "business", since we have concluded that Enrique was never a craftsman and did not own a miniature workshop. In consequence, we think that he ordered the pieces to other workshops, such as Rus Acosta's or even Fernández Castro's. Linares did have a cabinetmaking workshop whose remains can be visited at the *car-men* Ronconi, which still belongs to his family. This workshop used velvet and inlay-wooden frames, with the typical Nasrid motto engraved in the four sides.

Both the pieces by Contreras and by the other workshops were eagerly collected. Luis Seco de Lucena summarizes the interest they arose in Europe, when he talks about his friend Rafael Contreras:

"The ornamentation of the Nasrid alcazars, whose illustrious advertiser and architect D. Rafael Contreras first divulged in the nineteenth century through small reproductions of great artistic interest and evident beauty, carved in

plaster and covered with reliefs, paintings, gilding, and with inscriptions characteristic of the ingenious and genuine decorations found in the walls of the Mexuar, Serrallo and Harem palaces as well as inside some towers within the Alhambra, triggered an atmosphere of admiration in all the cities around Europe and America, and the public eagerly commissioned them."¹¹¹⁵

Although we have found models in a wide variety of places and collections, we have decided to focus our research on Spanish and British collections. After our analysis, we can conclude that both public and private institutions in both countries collected these models simultaneously, following different motivations, nonetheless. For private collectors, their purchases were part of the "souvenir fever", since they considered the miniatures as objects recalling the Alhambra once they went back home.

That was the case of collectors such as Lord Curzon or Captain A.W. Shean, among others. Furthermore, the miniatures were often an essential evocation of the orientalism, and they played a relevant role in the "oriental" collections of their owners, who placed them in the famous smoking rooms, or oriental rooms, very popular during the nineteenth century. This is evidenced by the pieces purchased by Charles Wade Paget, Frederick Horniman or the Marques of Cerralbo, who placed their models in rooms, together with a diverse group of pieces coming from the East, such as ancient arms, carpets or Asian pottery, among others.

On the other hand, nineteenth-century public institutions, both Spanish and British, began to collect architectural models representing the Alhambra. Since the convention organized in 1867 by Henry Cole, director of the South Kensington Museum, known as *The Convention for promoting universally reproductions of works of art for the benefit of museums of all countries*, different European museums started to acquire reproductions of the most relevant artworks in History, in order to complete their collections, in which the main works could be represented. This trend was beneficial for the industry of Alhambra miniatures, particularly for Rafael Contreras, who received numerous commissions from museums such as the South Kensington Museum, in London, or the Museo Arqueológico Nacional, in Madrid, in the second half of the nineteenth century.

¹¹¹⁵ "La ornamentación de los alcázares nazaries que su ilustre propagandista y arquitecto D. Rafael Contreras comenzó a divulgar en el siglo XIX por medio de pequeñas reproducciones de gran interés artístico y notoria belleza, labradas en escayola y con relieve, con pintura, dorado y con inscripciones que constituyen un adorno genial y característico de los muros en los palacios del Mexuar, el Serrallo, el Harem y el interior de algunas torres que se elevan en el recinto de la Alhambra, produjo un ambiente de admiración en todas las ciudades de Europa y América, que las solicitaron y consumieron con ansiedad" (SECO DE LUCENA, Luis, *Mis memorias de Granada 1857-1933*, Granada, 1941, p. 351)

The South Kensington Museum acquired its first pieces in 1862, and the largest accession of Alhambra models into the museum's collection happened in 1865: it was formed of 26 models and plaster casts by Rafael Contreras, including polychromed and non-coloured models depicting different spaces from the Nasrid complex. Later on, some other full-size castings of architectural and ornamental elements by the same author were sent to the museum in 1883. In addition, the museum accepted some donations of miniatures, from the end of the century on, such as the one depicting the Eastern Pavilion of the Court of the Lions, donated by Captain A. W. Shean.

The Museo Arqueológico Nacional purchased some models by Rafael and Francisco Contreras, such as the relevant piece representing the *qubba* of the Hall of the Two Sisters, made by Rafael in 1847. These pieces arrived at the museum when its headquarters were still at the *Casino de la Reina*, where they remained in storage maybe because their large dimensions made difficult to exhibit them at this venue. They were shown for the first time during the exhibition commemorating the 4th centenary of the Discovery of America, conveying the idea of the Alhambra as sample of the art created in Spain before the celebrated historical event. When the Recoletos building opened, the models were moved to the Arab Court, as a part of its permanent collection.

Each institution was interested in highlighting different aspects of their Alhambra models. The South Kensington Museum saw these models as examples of the Nasrid art and of the state of the Alhambra in that period. We must remember that the polychromed models were meant to show the state of the Alhambra at the time it was built, and the non-coloured models intended to evidence the way the monument looked in the nineteenth century. However, for the Museo Arqueológico Nacional they epitomized Medieval Spanish art, playing thus a clear nationalist role through the revalorization of Muslim-Spanish art, and presenting Ansalusí art as the style that set apart Spain from the rest of Europe.

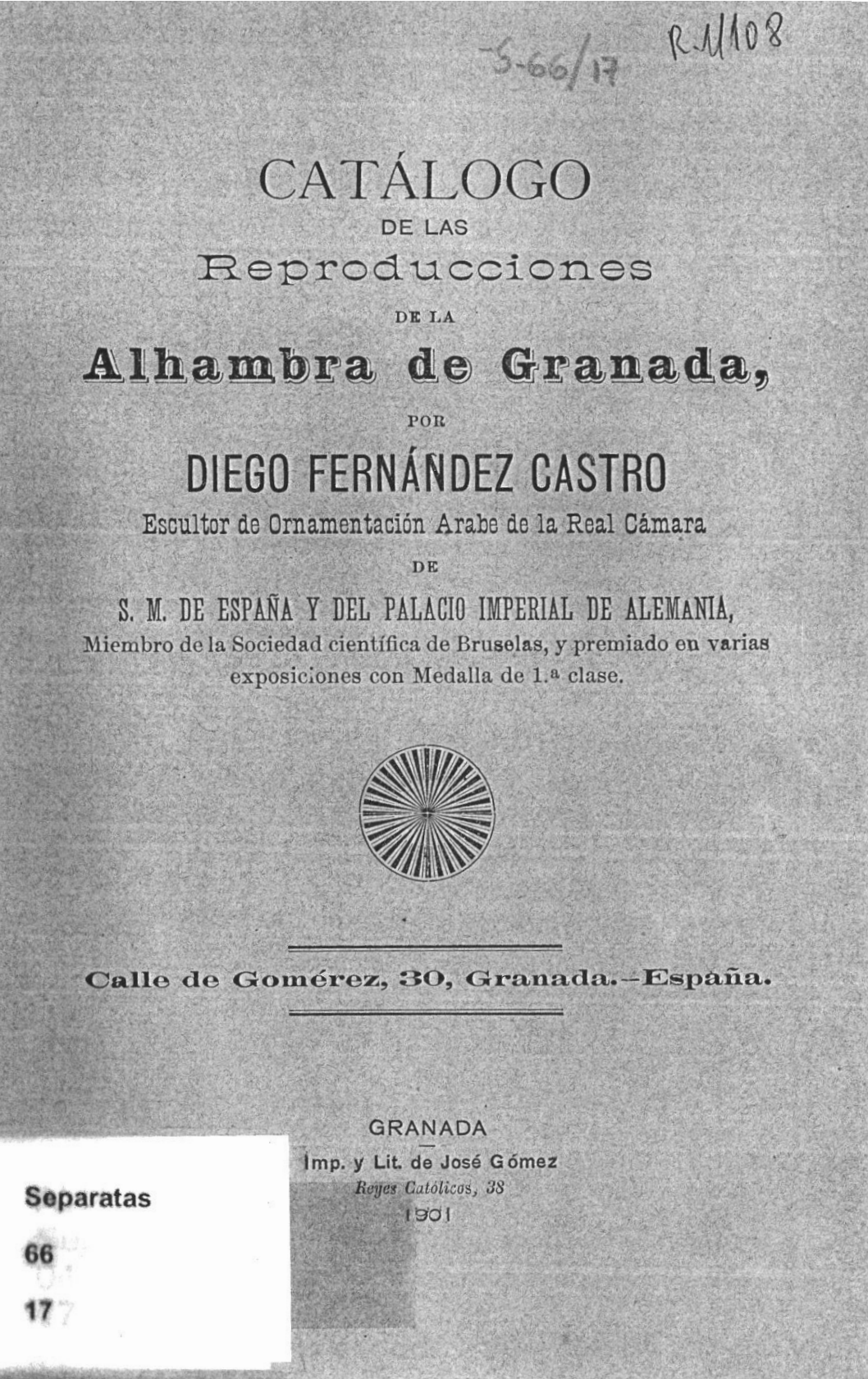
In both cases, these architectural models fell from grace with the change of century, when the role of artistic copies in museums started to be questioned, and both institutions privileged the acquisition of original pieces over reproductions. The South Kensington Museum destroyed in 1951 the collection of 26 miniatures by Contreras, which had arrived in 1865, since they were not considered appropriate for exhibition. In the case of the Museo Arqueológico, all the miniatures except the one depicting the *qubba* of the Hall of the Two Sisters were sent to the Alhambra museum in 1971, where they remain in store.

After having analysed the pieces preserved in these museums and private collections, we have proved that the miniatures of the Alhambra made in the nineteenth century by craftsmen from Granada were not accurate copies of the original building. The workshops

did not intend to copy the monument as they could see it at the time – the models without colour we have studied show wall decorations in their completed state, not in the worn and tired condition that could have been seen in the monument at the time. Likewise, they did not depict the Nasrid Alhambra, because craftsmen and designers were unfamiliar with how the Nasrid monument looked like, and they based their work in personal interpretations. We can conclude that most of them represent the spaces after the decorative restorations, showing a lost past that could have become a future, thanks to the restorations, or just orientalist evocations of the Alhambra. In consequence, we think that the image of the Alhambra that was being spread by means of the collection of these pieces was fictitious, very different from that of the original Nasrid complex. Some of these models were purchased by schools and educational institutions, meaning that they would have transmitted a distorted notion of Nasrid art. Collectors in the nineteenth century were not always aware of this, since they believed that, by purchasing these pieces, they got to possess an accurate representation of the Alhambra.

Finally, we would like to point out that, as we have tried to prove with our research, the architectural models of the Alhambra are undoubtedly a privileged documental source for the study of the decorative restorations and the techniques used in them. They are essential tangible evidences of an Alhambra, which does not exist anymore, after the restorations that took place in the twentieth century.

It is our hope that this study will shed some light to the state of the Alhambra in the nineteenth century, and will help give a new value to these pieces as historical-artistic objects.



APÉNDICE 1

Catálogo de las reproducciones de la Alhambra de Granada,
por
Diego Fernández Castro.
Escultor de Ornamentación Árabe de
Real Cámara de S.M. de España y del Palacio Imperial de Alemania.
Miembro de la Sociedad científica de Bruselas, y premiado en varias exposiciones con
Medalla de 1ª clase.
Calle Gómez 30, Granada-España

Diego Fernández Castro.
Escultor de Ornamentación Árabe de la Real Cámara de S.M. de España y del Palacio Imperial de Alemania, Miembro de la Sociedad científica europea de Bruselas, y premiado en varias exposiciones con Medalla de 1ª clase.

Esta respetable Casa fundada en el año 1874, tiene el gusto de ofrecer en su establecimien-
to, situado en la calle Gómez, núm. 30, una magnífica colección de Modelos Árabes,
reproducciones de los sitios y edificios más importantes del Palacio de la Alhambra, ga-
rantizando sus precios reducidísimos é incomprensibles.
También ofrece una gran colección de figuras en barro cocido de diferentes tamaños en
tipos andaluces.
Depósito de fotografías y vistas del Palacio de la Alhambra, por los sucesores del Sr. Lau-
rent, de Madrid y de diferentes autores.
Se decoran habitaciones, patios, baños, etc., de estilo Árabe ó de cualquier otro género.
La misma Casa tiene un Centro de Antigüedades en Muebles y objetos artísticos.
No comprad nada sin visitar antes este Establecimiento
¡¡Precios reducidísimos é incomprensibles!!
También se encarga esta casa de expedir los objetos comprados á todos los países, con
prontitud y economía.

(La misma información se da en francés y en inglés)

Nº	MEDIDAS EN CENTÍMETROS	DESIGNACIÓN DE LOS MODELOS	PESETAS
1	70 por 50	Frente del Templete de Levante en el Patio de los Leones	75
2	70 por 50	Una sección del Pabellón-galería del Patio de los Leones	75
3	60 por 34	Arco-templete galería izquierda del Patio de los Leones con la puerta del Museo Arqueológico	50
4	54 por 38	Portada completa del Museo Arqueológico	35
5	48 por 34	Portada completa del santuario All-quiblas sin el nicho del Korán	35
5bis		Frente interior de la Mezquita con la cornisa y puerta	40
		Id.id. con el nicho del Korán	55
6	49 por 32	Ajiméz del Balcón en el Salón de Embajadores	30
7	45 por 30	Babuchero en la Sala de Dos Hermanas	30
8	47 por 31	Puerta de entrada al mirador de Lindaraja	35
9	60 por 34	Mirador mediano de Lindaraja en la Sala de Dos Hermanas	50
10	48 por 34	Mirador de la Mezquita, lado lateral con Ajiméz y tres ventanas	40
11	36 por 29	Mirador en el piso alto, Sala de las Dos Hermanas, con tres arcos, dos columnas y tres ventanas	25
11bis	40 por 29	Con la cornisa puesta	30
12	36 por 24	Centro del mirador de la Mezquita, con dos arcos y una columna	17'50
12bis	42 por 27	Con la cornisa	30
13	36 por 24	Centro de la Portada interior del Santuario Alquiblas	17'50
14	37 por 24	Centro de la Portada del Museo Arqueológico	17'50
15	25 por 18	Centro del Babuchero de la Sala de Dos Hermanas	6

Nº	MEDIDAS EN CENTÍMETROS	DESIGNACIÓN DE LOS MODELOS	PESETAS
16	50 por 30	Frente del Patio de los Leones en barro cocido y pie de madera	60
16bis		El precio es sin la mesa, precio de la mesa	90
17	0 por 47	Jarrón árabe, en barro cocido, cuyo original fue encontrado en una de las excavaciones u se conserva en el Museo Arqueológico	50
18	0 por 36	Vaso árabe más reducido que el jarrón anterior y en vaso cocido	30
19	0 por 34	Vaso árabe de diferente dibujo y Escuela Granadina, también en barro cocido, hace pareja con el número 18	30
20	24 por 25	Jardineras de colgantes, también en barro cocido (de estalactitas)	12
		Id. para pared de id.	10
21	20 por 24	Jardineras árabes colgantes con adornos	15
		Id. para pared de id.	12
22	25 por 30	Jardineras árabes colgantes con adornos y cornisa de estalactitas	25
23	0 por 14	Copa árabe para flores y joyero, también en barro cocido	8
24	70 por 45	Vista del pórtico completo, con puerta abierta, entrada al Salón de Embajadores	100
25	70 por 45	Pórtico completo con la puerta cerrada, entrada al Salón de Embajadores	90
26	73 por 55	Pabellón o galería del Generalife, con tres arcos	110
27	41 por 55	Diván y frente interior de la sala de los Baños Reales	100
28	47 por 32	Frente interior con el nicho del Korán (Mezquita)	50
29	49 por 34	Centro del pórtico de entrada al Salón de Embajadores con la puerta abierta	50
30	37 por 25	Mirador de dos arcos en el piso alto de la Sala de Dos Hermanas	17'50

Nº	MEDIDAS EN CENTÍMETROS	DESIGNACIÓN DE LOS MODELOS	PESETAS
31	90 por 66	Frente interior del salón de Embajadores	175
32	55 por 46	Marco árabe aplicado a las grandes fotografías de Laurent	20
33	35 por 23	Fuente de los Leones reducida a menor tamaño	30
34	31 por 16	Pórtico de entrada a los Baños Reales	10
35	70 por 50	Centro del frente interior con alcoba, balcón y cornisa del Salón de embajadores	150
36	60 por 34	Fachada exterior completa, entrada a la Mezquita	50
37	31 por 23	Centro de la misma anterior, número 36, sin cornisa	30
38	28 por 20	Centro de la misma anterior, número 37, sin cornisa	15
39	36 por 24	Centro interior del frente, con el nicho del Korán. (Mezquita)	30
40	68 por 42	Frente completo del mirador de Lindaraja	100
41	63 por 34	Costado completo del mirador de Lindaraja	60
42	36 por 25	Centro de la ventana de celosía del costado de Lindaraja	17'50
43	57 por 157 fondo 44	Sala completa del Mirador de Lindaraja, decorada en su exterior de buenas maderas y de incrustaciones de mosaico árabe; el mueble esta con su mesa decorada del mismo estilo	600
44	44 por 144 fondo 44	Mezquita completa con el nicho del Korán y la portada exterior como el nº 43	400
45	36 por 40	Frente completo del mirador en el piso alto, sala de las Dos Hermanas	40
46	35 por 25	Vista pequeña de la puerta del Museo Arqueológico en el Patio de los Leones	25
47	35 por 25	Centro pequeño del frente del Mirador de Lindaraja	25

Nº	MEDIDAS EN CENTÍMETROS	DESIGNACIÓN DE LOS MODELOS	PESETAS
48	35 por 22	Centro de la ventana de celosía con dos arcos de Lindaraja	17'50
49	60 por 34	Vista del pórtico, Sala de las Dos Hermanas, con centro de ventanas	50
50	40 por 29	Balcón del segundo piso, Sala del reposo del baño	40
51	43 por 26	Frente del Mirador de la Torre de la Cautiva	30
52	30 por 29	Jardinera colgante y para pared de Estalactitas (mayor) en barro cocido	25
		Id. para pared	15
53	72 por 180 fondo 42	Sala completa del reposo de los Baños Reales con el segundo piso y balcones para músicos, decorado en su exterior lo mismo que el número 43	800
54	42 por 27	Frente del Mirador de la Torre de la Cautiva con azulejos	30
55	38 por 27	Centro mediano del Mirador de la Torre de la Cautiva	25
56	31 por 26	Centro pequeño del Mirador de la Torre de la Cautiva	15
57	30 por 20	Centro pequeño de la Mezquita sin el nicho del Korán	12
		Centro pequeño de la Mezquita con el nicho	20
58	49 por 32	Vista de la puerta de entrada al mirador de Lindaraja	50
59	0 por 20	Ánfora pequeña en barro cocido de igual dibujo que la número 17	12
60	98 por 52	Ánfora en barro cocido igual de dibujo a la número 17	150
		Pie para el ánfora anterior que es un templetito de buenas maderas y con incrustaciones árabes	50
61	26 por 63	Habitación invertida de adentro afuera de Lindaraja; forma un templetito para centro de mesa	175
61bis		El precio es sin la mesa, precio de la mesa:	90

Nº	MEDIDAS EN CENTÍMETROS	DESIGNACIÓN DE LOS MODELOS	PESETAS
62	26 por 63	Id., id., id. de la Mezquita con el nicho del Korán y la misma forma y uso que e número 61.	150
63	50 por 140	Habitación pequeña de Lindaraja con mueble decorado lo mismo que el número 43.	250
64	50 por 140	Habitación pequeña de la Mezquita, decorada en su exterior lo mismo que la número 43	250
65	40 por 28	Detalle del friso de escudos de la Sala de Dos Hermanas	35
66	42 por 25	Mirador pequeño de Lindaraja con la cornisa	30
67	42 por 25	Costado pequeño de Lindaraja con ventana de celosías y la cornisa	30
68	190 por 215 fondo 74	Medio Salón de Embajadores de arriba abajo, decorado en su interior y para iluminarle todas las ventanas altas, con suelo de mármol y mar; rica decoración en su exterior, de maderas muy buenas y talladas e incrustaciones de mosaico, lo mismo que el número 43.	4,000
69	110 por 200	Centro del mismo salón anterior decorado en su exterior lo mismo que el número 68	1,500
70	46 por 190	Templete completo corpóreo, decorado interior y exterior del patio de los Leones, con la Fuente del mismo nombre en el centro; éste está colocado sobre una mesa de mármol y buenas maderas con incrustaciones de mosaico, y está sostenido este Templete por veinte columnas de alabastro y cuarto columnas invisibles de hierro; se desarma todo para su buen embalaje; los demás muebles se desmontan todos para el mismo fin	1,000
71	26 por 17	Ventana de dos arcos, Sala de la Justicia	10
72	26 por 17	Id. en la sala de la Justicia	10
73	37 por 36	Doble arco de la Mezquita para poner retratos	30
74		Jardinera de pared Estalactitas menor pequeña y repisa	10

Nº	MEDIDAS EN CENTÍMETROS	DESIGNACIÓN DE LOS MODELOS	PESETAS
75	30 por 19	Friso de círculos, Sala de las Dos Hermanas	10
76	26 por 20	Detalle, Sala de las Dos Hermanas	10
77		Puerta del Salón de San Fernando en el Alcázar de Sevilla	25
78	49 por 34	Puerta de la Sala de la Justicia	45
79		Puerta interior de la Mezquita con l cornisa	30
80	15 por 12	Repisa chiquita	5
81	30 por 28	Gran repisa de Estalactitas	20
82	31 por 31	Detalle del techo de la cúpula y templete del Patio de los Leones	25
83	42 por 30	Detalle al natural de la sala de Abencerrajes	25
84		Premios obtenidos en varias exposiciones	
85		Asientos taburetes, con incrustaciones árabes	30
86	35 por 20	Una sección de la galería del Patio de las Doncellas, Alcázar de Sevilla	25
87	35 por 20	Puerta de entrada del Patio de las Doncellas, Sevilla	25
88	50 por 41	Galería de tres arcos del Patio de las Doncellas, Sevilla	55
89	30'5 por 20	Puerta de entrada al Patio de las Muñecas	15
90	31 por 31	Azulejos del Salón de Embajadores	15
91	31 por 31	Id., id. diferente dibujo	15
92		Marcos para las porcelanas pintadas de diferentes medidas	
93	37 por 21	Friso de Florones de la Sala de las Dos Hermanas	20
94		Marcos para los grupos en fotografías hechas en el Palacio de la Alhambra	25

Nº	MEDIDAS EN CENTÍMETROS	DESIGNACIÓN DE LOS MODELOS	PESETAS
95		Marcos para fotografías de diferentes medidas	20 a 35
96	21'5 por 21'5	Azulejo de la Sala de las Dos Hermanas	8
97	35 por 24	Vista de la ventana de la Sala de Dos Hermanas	25
98	35 por 24	Ajimez en la Sala de Dos Hermanas	25
99	30 por 19	Ajimez en la Sala de Justicia	14
100	30 por 19	Ventana de celosía en la Sala de la Justicia	15
101	31 por 19	Ajimez de la Torre de las Damas	12
102	31 por 19	Babuchero de la Torre de las Damas	12
101 b.	31 por 19	Idem con doble fondo	15
102 b.	31 por 19	Idem con doble fondo	15
105	30 por 17	Portada en el Patio de los Leones	10
106	30 por 17	Sección del patio de los Leones con columnas	12
107	17 por 12	Portada de la Mezquita reducida	3
108	19 por 12	Ajimez en la Torre de la Cautiva reducida	3
109	37 por 26	Marco para fotografía de diferente dibujo	17
14b.	37 por 24	Centro de la Portada del Museo Arqueológico	20

Las personas que deseen que los modelos lleven sobre-marcos o molduras, bien de madera forrada de peluche, granate o cualquier color que designen, y de madera moldada con barniz negro, los precios de estos marcos se le aumentarán sin utilidad alguna para la Casa.

Precios al contado o contrarreembolso, si es país donde se pueden hacer esta operación.

Los embalajes son de cuenta de la Casa y los transportes de cuenta del comprador.

Las jardineras de pared del número 20, 21 y 52, se hacen repizadas [sic] para los vasos árabes pequeños y medianos.

Todos estos modelos enumerados, son coloridos y dorados. También se decoran los mismos en colores bajos, y las superficies que imiten a marfil, siendo sus precios los mismos.



APÉNDICE 2

Catálogo de las Antigüedades que se conservan en el Patio Árabe del Museo Arqueológico Nacional, por Ramón Revilla Vielva, Madrid, 1932.

- Número de registro 50551. Fragmento de yesería reproducido en yeso, con estrella de lazos y la palabra baraka, “bendición” escrita en dos direcciones.
- Número de registro 50663: Medallón de yesería reproducido, cuyo origina, con inscripciones en caracteres cúficos, pertenecía a la Alhambra.
- Número de registro 50577: Fragmento de friso, reproducido en yeso, con inscripción cúfica “salvación eterna”, colocando las palabras en dirección opuesta [...]
- Número de registro 50564: Medallón de yesería, con inscripción cúfica “y no vencedor sino Díos”.
- Número de registro 50603: Fragmento de yesería reproducido en yeso, con cierta especie de cruz en el centro y varios tarjetones con signos cursivos: “y no vencedor sino Dios, ensalzado sea”.
- Número de registro 50597: Fragmento de yesería, reproducido en yeso, con medallón circular donde figuran dos líneas de caracteres cursivos [...]
- Número de registro 50590: modelo de la portada del Amarestan (hospital) de Muhammad V, cuyo original fundado en 1365-1367 estaba en Granada. Más tarde fue conocido como la casa de la Moneda [...]
- Número de registro 50756: Reducción en escayola, de un frente del Patio de las Doncellas, del Alcázar (Sevilla) Obra de D. Francisco Contreras, restaurador del Museo.

- Número de registro 50578: Arco de ingreso al mirador de Lindaraja reproducido en yeso, cuyo original pertenece a la Alhambra.
- Número de registro 50580: fragmento de yesería reproducida en yeso, formando tres arquillos, con caracteres cúficos en el centro.
- Número de registro 50529: reproducción en yeso de un medallón, cuyo original existe en la sala de Dos Hermanas, llevando en caracteres cursivos el verso 15 del poema de Abencemrec.
- Número de registro 50573: medallón cuadrado de yesería, reproducido, cuyo original pertenece a la torre de las Damas, en la Alhambra.
- Número de registro 50537: reproducción en yeso de un medallón, cuyo original existe en la sala de Dos Hermanas de la Alhambra llevando en caracteres cursivos, en metro tawil, el verso 7 del poema de Abencerrec.
- Número de registro 50533: reproducción en yeso de un medallón, cuyo original existe en la sala de Dos Hermanas de la Alhambra llevando en caracteres cursivos, en metro tawil, el verso 7 del poema de Abencerrec.
- Número de registro 50571: Angulo de arco reproducido en yeso, cuyo original pertenecía a la Alhambra. En el medallón y en caracteres cursivos dice ”y no hay vencedor sino Dios, ensalzado sea”.
- Número de registro 50541: Fragmento de un intradós reproducido en yeso, que llevaba en caracteres cúficos una palabra “la grandeza”. El original perteneció al palacio de la Alhambra.
- Número de registro 50567: fragmento de nicho reproducido en yeso, cuyo original pertenecía a la antesala del Salón de embajadores, en la Alhambra [...]
- Número de registro 50740: reducción en escayola del mirador alto del salón de Aben-cerrajes, en la Alhambra obra del restaurador D. Francisco Contreras Muñoz.
- Número de registro 50485: modelo en escayola de un frente del Patio de Machuca, en la Alhambra, y trasladado desde el Museo de Pinturas. Obra de D. Rafael Contreras¹.

1 Este es el modelo de la fachada de la mezquita a la que se refiere el archivo del Museo de Pintura y Escultura, que hoy en día se conoce como uno de los frentes de la fachada de Comares.

- Número de registro 50763: modelo en escayola pintada de un frente del salón de embajadores, en el Alcazar y trasladado desde el museo de Pintura. Obra de D. Francisco Contreras.
- Número de registro 50555: Reducción en escayola pintada de la sala de Dos Hermanas, en la Alhambra, donde existe el original. El modelo, hecho por el restaurador D. Rafael Contreras, vino trasladado desde el Museo de Pinturas y Esculturas.
- Número de registro 50522: Capitel y trozo de fuste reproducido en yeso que tienen su original en Granada
- Número de registro 50602: Pila de abluciones, reproducida en yeso, cuyo original en mármol, del siglo X se conserva en la Alhambra. [...] Donación de D. Rafael Contreras en 1875.
- Número de registro (?) Fuente de los leones, cuyo original se conserva en la Alhambra. Donación de D. Mariano Contreras en enero de 1894.
- Número de registro 50447: modelo de yeso del pabellón del patio de los Leones cuyo original se conserva en Granada, obra de Rafael Contreras.



BIBLIOGRAFÍA

A guide to the South Kensington Museum. Illustrated with ground plans and wood engravings. Sanctioned by the Science and Art Departments. London, 1868.

A guide to the collections of the South Kensington Museum, London, 1880.

AGUILÓ, M^a Paz, “Una aportación a la ebanistería granadina de la segunda mitad del siglo XIX” en *Archivo Español de Arte*, vol. 82, nº 328, 2009, pp. 417-424.

ALARCÓN, Pedro Antonio de, *Cosas que fueron, Cuadros de Costumbres*, Madrid, 1921.

ALBERTI, Leone Battista, *On the Art of Building in Ten Books*, translated by Joseph Rykwert, Cambridge, 1988.

ALDRICH, Megan, *Gothic Revival*, London, 1994.

ALLISON PEERS, Edgar, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, 1967, (2º ed.).

ALMAGRO, M^a José, *Museo de Reproducciones Artísticas. Catálogo del Arte Clásico*, Madrid, 2000.

ALMAGRO GORBEA, Antonio, “La Alhambra y las culturas de restauración” en *Realidad y Símbolo de Granada*, Madrid, 1992, pp. 135-141.

ALMAGRO GORBEA, Antonio, *La Alhambra dibujada. Un recorrido por la planimetría histórica del monumento*. Discurso pronunciado por el Ilmo. Sr. Antonio Almagro Gorbea, Granada, Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias, 1993.

ALMAGRO GORBEA, Antonio, “Las antigüedades árabes en la Real Academia de San Fernando” en ALMAGRO GORBEA, Antonio (ed.), *El Legado de al-Ándalus, las Antigüedades Árabes en los dibujos de la Academia*, Madrid, 2015, pp. 13-29.

ALMAGRO GORBEA, Antonio (ed.), *El Legado de al-Ándalus, las Antigüedades Árabes en los dibujos de la Academia*, Madrid, 2015.

ALONSO, Martín (ed.), “Museo de Reproducciones artísticas, Madrid” en *Guías de España*, tomo VIII, Madrid, 1943.

ALONSO, Elvira; AZNAR, Hugo y MENÉNDEZ ALZAMORA, Manuel, *La generación del 14: España ante su modernidad inacabada*, Madrid, 2016.

ÁLVAREZ MILLÁN, Cristina y HEIDE, Claudia (eds.), *Pascual Gayangos: A Nineteenth-Century Spanish Arabist*, Edinburgh, 2008.

ÁLVAREZ MILLÁN, Cristina, “The life of Pascual Gayangos 1809-1897” in ÁLVAREZ MILLÁN, Cristina and HEIDE, Claudia (eds), *Pascual Gayangos, a nineteenth-century Spanish Arabist*, Edinburgh, 2008, pp. 3-24.

ÁLVAREZ LOPERA, José, *La Alhambra entre la conservación y la restauración (1905-1915)*, Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, 29-30, Granada, 1977.

AMADOR, Salvador, “Arquitectura de Granada. Comparación monumental” en *La Alhambra, revista quincenal de artes y letras*, tomo 2, nº 2, Julio 1839, pp. 13-14.

AMADOR DE LOS RÍOS, José, *Sevilla pintoresca*, Sevilla, 1844.

AMADOR DE LOS RÍOS, José, “El estilo mudéjar” en *La ilustración Española y Americana*, Madrid, 1885.

AMADOR DE LOS RÍOS Y FERNÁNEDZ-VILLALTA, Rodrigo, “El Museo Arqueológico Nacional, Notas para su Historia” en *La España Moderna*, nº 170, Madrid, 1903, pp. 41-70.

AMADOR DE LOS RÍOS Y FERNÁNDEZ-VILLALTA, Rodrigo, *Monumentos arquitectónicos de España. Toledo*, Madrid, 1905.

ANGUITA CANTERO, Ricardo; CRUZ DEL CAMPO, José Policarpo y GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel, *Granada en tus manos. Centro Histórico (I-II)*, Corporación de Medios de Andalucía, Granada, 2006.

ANONYMOUS, *A Winter Tour in Spain by the author of Dacia Singleton and Altogether wrong*, London, 1868.

ARNALDO ALCUBILLA, Francisco Javier, *El movimiento romántico*, Madrid, 2000.

ARMESTO, Antonio (ed.) y GARCÍA ROIG, Manuel (trad.), *Escritos fundamentales de Gottfried Semper*, Barcelona, 2014.

ASHMORE, Sonia, “Circulating South Asian Textiles” in *V&A Online Journal*, Issue 1, Autumn, 2008.

AUERBACH, Jeffrey A., *The Great Exhibition of 1851: A Nation display*, London-New Haven, 1999.

BACHERLARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, 1957. Edición en castellano, *La poética del espacio*, México D.F., 2006.

BAKER, Christopher, *J.M.W. Turner, The Vaughan Bequest*, Edinburgh, 2006.

BAKER, Malcolm, “Spain and South Kensington: John Charles Robinson and the Collecting of Spanish Culture in the 1860s” in *The V&A Album*, III, 1984, pp. 340-349.

BAKER, Malcolm and RICHARDSON, Brenda (eds.), *A Grand design: the art of the Victoria and Albert Museum*, London, 1997.

BAKER, Malcolm, “The reproductive Continuum: plaster casts, paper mosaics and photographs as complementary modes of reproduction in the nineteenth-century museum” in FREDERICKSEN, Rune and MARCHAND, Eckart, *Plaster casts: making, collecting and displaying from classical antiquity to the present*, Berlin, 2010, pp. 485-500.

BAKER, Paul, *Richard Morris Hunt*, New York, 1980.

BARIANI, Laura, *Almanzor*, San Sebastián, 2003.

BARRIL, Magdalena y CERDEÑO, María Luisa, “El Marqués de Cerralbo, un aficionado que se institucionaliza” en VV.AA., *La cristalización del pasado: génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología* en España, Málaga, 1997, pp. 515-528

BARRIL, Magdalena, “Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII Marqués de Cerralbo” en *Pioneros de la arqueología en España (del siglo XVI a 1912)* Zona Arqueológica, nº 3, 2004, pp. 187-196.

BARRIO MARCO, José Manuel y FERNÁNDEZ BAHÍLLO, Héctor Odín, *La imagen de la Alhambra y el Generalife en la cultura anglosajona (1620-1920)*, Granada, 2014.

BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, “La Alhambra de Granada y los difíciles comienzos de la restauración arquitectónica (1814-1840)” en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, primer y segundo semestre de 2008, nos 106-107, pp. 131-158.

BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, “La Alhambra romántica (1813-1849) Gobernadores, Maestros de Obras y arquitectos” en GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (coord.), *La Alhambra: lugar de la memoria y el diálogo*, Granada, 2008, pp. 29-59.

BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, “Una polémica en torno a los criterios para restaurar la Alhambra: Salvador Amador frente a Narciso Pascual y Colomer (1846-1849)” en *Reales Sitios*, 180, Madrid, 2009, pp. 47-70.

BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, “José Contreras, un pionero de la arquitectura neoárabe: sus trabajos en la Alhambra y la Alcaicería” en GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (ed.), *La inversión del estilo hispano-magrebí. Presente y futuros del pasado*, Barcelona, 2010, pp. 311-338.

BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, “Antes de Violet-le-Duc y John Ruskin: las restauraciones de la Alhambra en la época romántica” en CALATRAVA, Juan (ed.), *Romanticismo y arquitectura: La historiografía arquitectónica en la España de mediados del siglo XIX*, Granada, 2011, pp. 232 – 275.

BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, *La Alhambra romántica. Los comienzos de la restauración arquitectónica en España*, Granada, 2016.

BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, *Granada Napoleónica. Ciudad, Arquitectura y Patrimonio*, Granada, 2016.

BATICLE, Jeannine et MARINAS, Cristina, *La Galerie Espagnole de Louis Philippe au Louvre, 1838-1848*, Paris, 1981.

BEAVER, Patrick, *The Crystal Palace: A portrait of Victorian Enterprise*, Chichester, 1993.

BENJAMIN, Roger; ESCORIZA, Emilio and KINDRED, Emma, “Tom Roberts and Friends at the Alhambra” in *Australian and New Zealand Journal of Art*, vol. 15, nº 1, 2015, pp. 52-72.

BENTHAM-EDWARDS, Matilda, *Through Spain to the Sahara*, London, 1868.

BERESFORD HOPE, Alexander James, *The English Cathedral of the Nineteenth Century*, London, 1861.

BERNABEU ALBERT, Salvador, “1892: el IV centenario del descubrimiento de América en España” en *Colección Tierra Nueva e Cielo Nuevo*, nº 20, Madrid, 1987.

BERNAL RODRÍGUEZ, Manuel, *La Andalucía de los libros de viajes*, Sevilla, 1985.

BILBEY, Diane and TRUSTED, Marjorie, “”The Question of Casts” – Collecting and Later Reassessment of the Cast Collections at the South Kensington” in FREDERIC-KSEN, Rune and MARCHAND, Eckart, *Plaster casts: making, collecting and displaying from classical antiquity to the present*, Berlin, 2010, pp. 465-483.

Board of Education. The Victoria and Albert Museum (Art Division). Report of the Committee of Re-Arrangement, 29 July 1908.

BOIX, Félix, *Obras ilustradas sobre arte y arqueología de autores españoles publicadas en el siglo XIX*, Madrid, 1931.

BOLAÑOS, María, “Bellezas prestadas: La colección nacional de reproducciones artísticas” en *Culture & History Digital Journal* 2 (2), December 2013, pp. 133-147

BOLUFER, Monica, “Between two shores: travellers as cultural mediators. The journey to Spain in the eighteen century” in *Acta Histriae*, 17, 2009, pp. 83-102.

BORRÁS GUALIS, Gonzalo, *El arte mudéjar*, Madrid, 1995.

BOURGOING, Jean-Francois de, *Nouveau voyage en Espagne, ou Tableau de l'état actuel de cette moarchie*, Paris, 1789.

BOWERS, Claude G., *Las aventuras Españolas de Washington Irving*, Santiago de Chile, 1946.

BRAHAM, Allan, *El Greco to Goya; the taste for Spanish paintings in Britain and Ireland*, London, 1981.

BROOKS, Van Wyck, *The World of Washington Irving*, New York, 1944.

BRUÑA CUEVAS, Manuel; CABALLOS BEJANO, María Gracia; ILLANES ORTEGA, Inmaculada y RAVENTÓS BARANGE, Ana (coords.), *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*, Sevilla, 2006.

BUENO FIDEL, M^a José, *Arquitectura y nacionalismo: pabellones españoles en las exposiciones universales del siglo XIX*, Málaga ,1987.

BUNDGAAR, Jens Andreas, *Mnesicles a Greek Architect at Work*, Copenhagen, 1957.

BURKE, Edmund, *A philosophical enquire into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful*, London, 1757.

BURTON, Anthony, *Vision and accident; the story of the Victoria and Albert Museum*, London, 1999.

BURTON, Anthony, “The uses of the South Kensington art collections” in *Journal of the History of Collections* 14, nº 1, 2002, pp. 79-95.

BUTTILPH, Suzanne (ed.), *The Student Publication of the School of Design no 27: Great Models: Disgressions on the Architectural model*, Raleigh, 1978.

CABAÑAS BRAVO, Miguel; LÓPEZ-YARTO, Amelia y RONCÓN GARCÍA, Wifredo (coords.) *Arte y poder en la España de los siglos XV a XX*, Madrid, 2008.

CABLE, Carole, *The architectural model: its design and use*, Monticello, 1982.

CABRÉ AGUILÓ, Juan, “El Marqués de Cerralbo (necrológica)” en *Actas y memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*, Año I, tomo I, cuadernos 2º y 3º, 1922, pp. 171-183.

CABRÉ AGUILÓ, Juan, *Inventario de las obras de arte (cuadros, esculturas, tapices, armaduras, armas, muebles, bronce, porcelanas, tallas, etc.) existente el 27 de agosto de 1922*

en el Portal, Escalera de Honor y Piso Principal de la casapalacio nº 2 de la calle de Ventura Rodríguez de Madrid, y que han de constituir con los accesorios que se han de agregar a ellas, por disposición testamentaria, otorgadas ante D. Luis Gallinal, en 30 de junio y 17 de agosto de 1922, el Museo del Excmo. Sr. D. Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII marqués de Cerralbo, Madrid, Archivo Museo Cerralbo, inédito, 15 de febrero de 1924.

CABRÉ AGUILÓ, Juan, *Museo Cerralbo o Museo del Excelentísimo Sr. marqués de Cerralbo, D. Enrique de Aguilera Gamboa*, Madrid, 1928.

CALAMA RODRÍGUEZ, José María y GRACIANI GARCÍA, Amparo, *La restauración decimonónica en España*, Sevilla, 1998.

CALATRAVA ESCOBAR, Juan, “Un retrato de Granada a principios del siglo XIX: los “Nuevos Paseos” de Simón de Argote” en *Demófilo* 35, 2000, pp. 95-110.

CALATRAVA ESCOBAR, Juan, “La Alhambra y el orientalismo arquitectónico” en MARTÍNEZ DE CARVAJAL, Ángel Isaac (coord.), *Manifiesto de la Alhambra: 50 años después: el monumento y la arquitectura contemporánea*, Granada, 2006, pp. 11-70.

CALATRAVA ESCOBAR, Juan, “Leopoldo Torres Balbás: architectural restoration and the idea of “tradition” in early twentieth-century Spain” in *Future Anterior* vol. 4, nº 2, 2007, pp. 40-49.

CALATRAVA ESCOBAR, Juan, “Owen Jones: diseño islámico y arquitectura moderna” en CALATRAVA ESCOBAR, Juan; ROSSER-OWEN, Mariam; THOMAS, Abraham y LABRUSSE, Remi, *Owen Jones y la Alhambra*, Granada, 2011, pp. 9-41.

CALATRAVA ESCOBAR, Juan, “La construcción romántica de la historia de la arquitectura española, 1829-1848” en CALATRAVA, Juan (ed.), *Romanticismo y arquitectura. La historiografía arquitectónica en la España de mediados del siglo XIX*, Madrid, 2011 pp. 13-52.

CALATRAVA ESCOBAR, Juan; ROSSER-OWEN, Mariam; THOMAS, Abraham y LABRUSSE, Remi, *Owen Jones y la Alhambra*, Granada, 2011.

CALATRAVA ESCOBAR, Juan, “Owen Jones: una mirada moderna sobre la Alhambra” en *Descubrir el Arte* nº 155, 2012, pp. 60-67.

CALATRAVA ESCOBAR, Juan; CACHORRO, Emilio; GRACIA, Francisco y MARTÍNEZ, Juan, *Microarquitecturas: volúmenes en composición*, Granada, 2013.

CALATRAVA ESCOBAR, Juan, “El arte hispanomusulmán y las exposiciones universales: de Owen Jones a Leopoldo Torres Balbás” en *Awraq*, nº11, 2015, pp. 7-31.

CALVO SERRALLER, Francisco, “Los viajeros románticos franceses y el mito de España” en GALÁN, Eva; NAVARRO LABRAT, Carmen; TORRE, Purificación de la, y GUTIÉRREZ VINUALES, Rodrigo (coords.), *La Imagen romántica del legado Andalusí*, Granada, 1995, pp. 139-143.

CAMPO de ALANGE, Conde, “Sevilla. La catedral” en *El Artista*, tomo II, nº 18, 1835.

CAMPOS ROMERO, María de los Ángeles, “La influencia de Owen Jones a través de su tratado The Grammar of Ornament: sobre la estética victoriana de mitad del siglo XIX” en *Anales de Arquitectura* nº 4, 1992, pp. 67-84.

CAMPOS ROMERO, María de los Ángeles, “Datos de un viaje a Granada en 1834” estudio introductorio a Owen Jones, *Planos, alzados, secciones y detalles de la Alhambra*, Madrid, 2001, pp. 7-37.

CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis, *Tesoros y colecciones: orígenes y evolución del coleccionismo artístico*, Valladolid, 2001.

CASADO ALCALDE, Esteban, ”La Granada ochocentista y su capacidad de convocatoria en artistas y literatos” en CABAÑAS BRAVO, Miguel; LÓPEZ-YARTO, Amelia y RONCÓN GARCÍA, Wifredo (coords.) *Arte y poder en la España de los siglos XV a XX*, Madrid, 2008, pp. 545-561.

CASTRO Y OROZCO, José de, *Memoria de las Actas y trabajos de la Comisión de Monumentos Histórico Artísticos de la provincia de Granada desde su instalación en 20 de Mayo de 1866 , hasta fin de 1867*, Granada, 1868.

CASTRO Y SERRANO, José, *España en Londres: correspondencias sobre la Exposición Universal de 1862*, Madrid, 1863.

CASTRO Y SERRANO, José, *España en París: revista de la Exposición Universal de 1867*, Madrid, 1867.

CASTRO Y SERRANO, José, *Cuadros Contemporáneos*, Madrid, 1871.
Catálogo General de la Exposición Histórico-Europea 1892-1893. Madrid, 1893.

Catálogo de la exposición Histórico, Natural y Etnográfica, Madrid, 1893.

CAVANAH MURPHY, James, *Arabian antiquities of Spain*, London, 1815.

CAVEDA Y NAVA, José, *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*, Madrid, 1848.

CERÓN, Mercedes, “El coleccionismo de pintura española en la National Gallery de Londres: Frederick William Burton (1874-1894)” en PÉREZ MULET, Fernando y SOCIAS BATET, Inmaculada (eds.), *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona, 2011, pp. 59-75.

CHAMBERS, Neil, *Joseph Banks and the British Museum; the World of collecting 1770-1830*, London, 2007.

CHATEAUBRIAND, Francois-René, *Les aventures du dernier Abencerage*, Paris, 1826.

CHÁVEZ GONZÁLEZ, Mª Rosario, *El Alcázar de Sevilla en el siglo XIX*, Sevilla, 2004.

Christie´s Catalogue, London King Street, sale 5706. 20 September 2013, lot 116.

CIRICI NARVÁEZ, Juan Ramón, “Los maestros de obras en el contexto del siglo XIX” en *Arquitectura y ciudad en España de 1845 a 1898*, Cádiz, 2000, pp. 79-86.

CLARK, Kenneth, *The romantic rebellion: romantic versus classic art*, London, 1973.

CLARK, William George, *Gazpacho or Summer months in Spain*, London, 1851.

COCKS, Anna Somers, *The Victoria and Albert Museum, the making of the collection*, Leicester, 1980.

Comisión regia de España, *Catálogo general de la sección Española para la Exposición Universal de 1867*, Madrid, 1867.

CONDE, José Antonio, *Historia de la dominación de los árabes en España*, Madrid, 1820-21.

CONSALEZ, Lorenzo y BERTAZZONI, Luigi, *Maquetas, la representación del espacio en el proyecto arquitectónico*, Barcelona, 2000.

CONTRERAS, Rafael, *Sobre la conservación de la Alhambra y la Creación de un Museo Oriental*, Madrid, 1850.

CONTRERAS, Rafael, “Memoria sobre la antigua forma de la Alhambra” en *El Arte en España, revista mensual de Arte y su Historia*, tomo 7, Granada, 1868, pp. 63-77

CONTRERAS, Rafael, “Las restauraciones de la Alhambra” en *El Liceo de Granada*, nº 12, Granada, 1870, pp. 177-181.

CONTRERAS, Rafael, *Ligero estudio sobre las pinturas de la Alhambra*, Madrid, 1875.

CONTRERAS, Rafael, *Recuerdos de la dominación árabe en España*, Granada, 1882.

CONTRERAS, Rafael, *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba, ó sea, La Alhambra, el Alcázar y la Gran Mezquita de Occidente*, Madrid, 1885.

“Convention for Promoting Universally Reproductions of Works of Art for the Benefit of Museums of all Countries” in *Fifteenth report of the Department of Science and Art, V&A*, 1868, pp. 24-25

CONWAY, Daniel, *The South Kensington Museum*, London, 1875.

COOK, Samuel Edward, *Sketches in Spain during the years 1929, 30, 31 and 32*, London, 1834.

COOK, Samuel Edward, *Spain and the Spaniards in 1843*, London, 1844.

COULTON, John James, *Ancient Greek Architects at Work*, New York, 1977.

COURAJOD, Louise, *Le Baron Charles Davillier et le Collection leguéé*, Paris, 1884.

CRAVEN, Wayne, *Gilded Mansions: Grand Architecture and High Society*, New York, 2009.

CRINSON, Mark, *Empire building, Orientalism & Victorian Architecture*, New York, 1996.

CROOK, J. Mordaunt, “Early French Gothic” in MACREADY, Sarah and THOMSP-SON, F.H. (eds.), *Influences in Victorian Art and Architecture*, London, 1985, pp.49-58.

CULLEN BRYANT, William, *Letters of a traveler: Second Series*, New York, 1859.

DANBY, Miles, *Moorish Style*, London, 1995.

DARBY, Michael, *The Islamic perspective: An aspect of British architecture and design in the 19th Century*. Exhibition Catalogue, Leighton House Gallery, London, 1983.

DARLEY, Gillian, *John Soane: an accidental romantic*, New Haven, 1999.

DAVENE, Christine and FLEURENT, Christine, *Cabinets of Wonder: a passion for collecting*, New York, 2012.

DAVILLIER, Charles et DORÉ, Gustave, *Voyage en Espagne*, Paris, 1857. Hemos manejado la traducción *Viaje por Andalucía*, prologada por Alberto González Troyano, Sevilla, 2009.

DENNIS, George, *A summer in Andalucia*, London, 1839.

Department of Science Art, *Instruction in Art: Directions for establishing and conducting Schools of Art and promoting general art education*, South Kensington Museum, 1855

Descripción de los festejos con que el Real Cuerpo de Maestranza de Caballería de Granada ha celebrado la permanencia en ella de SS AA RR los Serenísimos Infantes de España D. Francisco de Paula y D^a Luisa Carlota, en el mes de agosto de 1832, Granada, Imprenta D.J.M. Puchol, 1832

DIGBY WYATT, Matthew, *The industrial arts of the nineteenth century: a series of illustrations of the choicest specimens produced by every nation, at the Great Exhibition of Works of Industry, 1851*, London, 1851.

DIGBY WYATT, Matthew, “Orientalism in European Industry” in *Macmillan’s Magazine*, number 126, London, 1879, pp. 551-556.

DICKINSON, Duncan, *Through Spain: The record of a journey from St Petersburg to Tangier, by way of Paris, Madrid, Cordoba, Seville and Cadiz; and thence to Gibraltar, Ronda and Granada*, London, 1914.

DOREY, Helen, “Sir John Soane’s Model Room” in *Perspecta* 41, 2008, pp. 46–171.

DUMAS, Alexandre, *De Paris á Cadix: Impressions de voyage*, Paris, 1848.

DUNDAS MURRAY, Robert, *Cities and Wild of Andalucía*, London, 1849.

EAGLESHAM, John, “The Arab Palace of the Alhambra at Granada; Architect for restoration: Rafael Contreras” in *Proceedings of the Royal Institute of British Architects*, 2nd series, vol. 7, nº 7, Jan 22, 1882, pp. 141-144.

EINHOLZ, Sibylle, “Orte der Kontemplation und Erziehung Zur Geschichte der Bipsabugußsammlungen in Berlin” in KROHM, Hartmut, (ed.), *Meisterwerke Mittelalterlicher Skulptur*, Berlin, 1996, pp. 11-39.

ELSNER, John and CARDINAL, Roger (eds.), *The Cultures of Collecting*, London, 1994.

ELSER, Oliver, “On the history of the architectural model in the 20th century” in ELSER, Oliver and CACHOLA SCMAL, Peter, *The architectural model: tool, fetish and small utopia*, Frankfurt, 2012, pp. 11-22.

ENRÍQUEZ Y FERRER, Francisco, “Continua el discurso acerca de la historia e importancia de la arquitectura: Árabes” en *El Español* 17, 1845.

ENRÍQUEZ Y FERRER, Francisco, *Originalidad de la arquitectura árabe*. Discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1859.

ESPRONCEDA, José de, *Sancho Saldaña, o El castellano de Cuéllar*, Madrid, 1834.

ESTEVE, Rafael y FUENTES, Rafael, *Economía, historia e instituciones del turismo en España*, Madrid, 2000.

“Exposición internacional de Amberes” en *Ilustración Europea y Americana* nº XXIII, 22 de Junio de 1855, p. 369.

Exposición Universal de 1867: catálogo de la sección Española. Exposition universelle, París, 1867.

FARRELLY, Liz and WEDDELL, Joana, *Design objects and the museum*, London and New York, 2016.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor, “En memoria de Chateaubriand” en *Noticiero Granadino*, 5-IX, Granada, 1923.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor, *Granada en la literatura romántica española*, Discurso de ingreso en la Real Academia Española el 9 de diciembre de 1851, Madrid,

1851. Hemos manejado la edición que cuenta con un estudio preliminar y notas al texto de Cristina Viñes Millet, Madrid, 1995.

FERNÁNDEZ BREMON, José, “Crónica general” en *Ilustración Española y Americana*, numero XLIII, 22 noviembre 1892.

FERNÁNDEZ FUSTER, Luís, *Historia general del turismo de masas*, Madrid, 1991.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel, “Monumentos de Toledo: La Puerta del Sol” en *El Museo Universal*, nº 4, 28 Febrero 1857, pp. 27-38

FERNÁNDEZ NAVARRO, Esteban; ESTURILLO FERNÁNDEZ, Carmen y CALE-RO RAMOS, Blas, “El taller de ornamentación Islámica en la Escuela de Arte de Granada; cien años de historia” en VV.AA., *Actas del I Congreso de Red Europea de Museos de Arte Islámico*, Granada, 2012, pp. 37-62.

FERNÁNDEZ PUERTAS, Antonio, *La fachada del Palacio de Comares*, Granada, 1980.

FERNÁNDEZ PUERTAS, Antonio, “El poema de la fachada del Mexuar” en *Cuadernos de la Alhambra*, nº 41, Granada, 2005, pp. 37-58.

FERNÁNDEZ PUERTAS, Antonio, “Mirador de la Qubba Mayor (Lindaraja): armadura apeinazada de cintas con vidrios de colores” en *Archivo Español de Arte*, tomo 82, nº 328, Madrid, 2009, pp. 327-353.

FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier y FUENTES ARAGONÉS, Juan Francisco (dirs.) *Diccionario político y social del siglo XIX español*, Madrid, 2002.

FERRY, Kathryn, *Awakening a Higher Ambition: The Influence of Travel upon the Early Career of Owen Jones*, unpublished PhD thesis, University of Cambridge, May 2004, p.66.

FERRY, Kathryn, “Printing the Alhambra: Owen Jones and Chromolithography” in *Architectural History*, 46, 2003, pp. 175-188.

FERRY, Kathryn, “Owen Jones and the Alhambra Court at the Crystal Palace” in ANDERSON, Glaire and ROSSER-OWEN, Mariam (eds.), *Revisiting al’Andalus: perspectives on the material culture of Islamic Iberia and Beyond*, Leiden, 2007, pp. 227-245.

FERRY, Kathryn, “Owen Jones: the ‘Colour king’ and his painted palaces” in *The Victorian*, november 2008, pp. 9-11.

FLORES, Carol A. Hrvol, “From gilded dream to learning laboratory: Owen Jones’s study of the Alhambra” in *Studies in Victorian Architecture & Design* 1, 2008, pp. 19-29.

FLOUD, Peter, *V&A Museum Circulation Department, Its history and Scope*, London, V&A, 1949.

FONTENELLA, Lee, *Clifford en España: un fotógrafo en la Corte de Isabel II*, Madrid, 1999.

FORD, Richard, *Handbook for travellers in Spain and reader at home*, London, 1845.

FORD, Richard, *Gatherings from Spain*, London, 1846.

FORD, Richard, *The Spanish bullfights*, London, 1858.

FORD, Richard, *The letters of Richard Ford, 1797-1858*, London, 1905.

FORD, Richard, *Granada, Escritos con dibujos inéditos*. Introducido por Antonio Gamir Sandoval, Granada, 1995.

Fourth Report of the Council of the School of Design for the year 1844-1845, London, 1854.

FREDERICKSEN, Rune and MARCHAND, Eckart, *Plaster casts: making, collecting and displaying from classical antiquity to the present*, Berlin, 2010.

FROMEL, Sabine (direc.), *Les maquettes d’architecture, foction et évolution d’un instrument de conception et de réalisation*, Paris, 2015.

GALÁN, Eva; NAVARRO LABRAT, Carmen; TORRE, Purificación de la, y GUTTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (coords.), *La Imagen romántica del legado Andalusi*, Granada, 1995.

GALERA ANDREU, Pedro, *La imagen romántica de la Alhambra*, Madrid, 1992.

GALERA ANDREU, Pedro, *La Alhambra vivida*, Granada, 2010.

GALERA MENDOZA, Esther, *Arquitectos y maestros de obras en la Alhambra (siglos XVI-XVIII) artífices de cantería, albañilería, yesería y forja*, Granada, 2014.

GALLEGO ROCA, Francisco Javier, “Un paseo por la Alhambra restaurada” en *Informes de la Construcción*, vol 45, nº 427, Septiembre/Octubre 1993, pp. 81-89.

GALLEGO ROCA, Francisco Javier, “Rafael Contreras y las restauraciones románticas en la Alhambra” en *Restauración y rehabilitación*, nº 70, Granada, 2002, pp. 54-61.

GALLEGO ROCA, Miguel, *La Cuerda Granadina, una sociedad literaria del post-romanticismo*, Granada, 1991.

GALLEGO FERNÁNDEZ, Francisco, “Ricardo Velázquez Bosco y la visión de oriente” en *Restauración y Rehabilitación*, nº 54, Madrid, 2001, pp. 54-61

GAMIR SANDOVAL, Alfonso, *Los viajeros ingleses y norteamericanos en la Granada del siglo XIX* serie Anejos del Boletín de la Universidad 10, Granada, 1954.

GAMIZ GORDO, Antonio, *La Alhambra Nazarí: apuntes sobre su paisaje y su arquitectura*, Sevilla, 2001.

GÁRATE ROJAS, Ignacio, *Arte de los Yesos. Yaserías y Estucos*, Madrid, 2008.

GARCÍA ALCÁZAR, Cristina, “La huella del romántica en la restauración monumental decimonónica” en *Anales de la Historia del Arte*, nº1, 2011, pp. 197-210.

GARCÍA GALÁN, Daniel, ”Treinta hectáreas de historia contemporánea en la finca de Vista Alegre” *Revista Innovación y Formación*, nº 1 Primavera 2007, pp. 28-30.

GARCÍA GÓMEZ, Emilio, “Natalia de Laborde, Chateaubriand y España” en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 113, cuaderno II, Madrid, Octubre-Diciembre 1943, pp. 321-326.

GARCÍA GUTIERREZ, Antonio, *Noticia Histórico-Descriptiva del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1876.

GARCÍA MERCADAL, José, *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, 6 vol., Madrid, 1999.

GARCÍA-MONTÓN, Isabel y GARCÍA-ROMERAL, Carlos, “Viajeros americanos en Andalucía durante los siglos XIX y XX” en *Revista Complutense de Historia de América*, 26, 2000, pp. 261-279.

GARNICA SILVA, Antonio, “Los caminos de Washington Irving por Andalucía” en GARNICA SILVA, Antonio; LOSADA FRIEND, María y NAVARRO DOMÍN-GUEZ, Eloy, *De Colón a la Alhambra; Washington Irving en España*, Granada, 2015, pp. 15-37.

GARRICA, Antonio, *Washington Irving en Andalucía*, Sevilla, 2003.

GARZÓN PAREJA, Manuel, “Una dependencia de la Alhambra: La Alcaicería” en *Cuadernos de la Alhambra* 8, 1972, pp. 65-76.

GAUTIER, Théophile, *Voyage en Espagne*, Paris, 1843.

GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Historia y guía de los Museos de España*, 2º ed., Madrid, 1968.

GAYANGOS, Pascual de, *The history of the Mohammedan dynasties in Spain; extracted from the Nafhu-t-tib min ghosni-l-Andalusi-r-rattib wa táríkh Lisánu-d-Dín Ibni-l-Khat-tib*, London, 1840-43.

GERE, Charlotte and SARGENTSON, Carolyn, “The making of the South Kensington Museum; curators, dealers and collectors at home and abroad” in *The Journal of the history of Collections*, vol 14, Oxford, 2002.

GIMÉNEZ- SERRANO, José, *Manual del Artista y del Viajero*, Granada, 1846.

GIRAULT DE PRANGEY, Joseph-Philibert, *Choix d’ornaments Moresques á l’Alhambra*, Paris, 1832-33.

GIRAULT DE PRANGEY, Joseph-Philibert, *Souvenirs de Grenade et de l’Alhambra: monuments Arabes et Moresques de Cordoue, Séville et Grenade, dessinés et mesurés en 1832 et 1833*, Paris, 1836-1839.

GLENDINNING, Nigel; MACARTNEY, Hilary and HARRIS, Enriqueta, *Spanish art in Britain and Ireland 1750-1920*, Suffolk and New York, 2010.

GÓMEZ MORENO, Manuel, *Guía de Granada*, Granada, 1892.

GÓMEZ ROMÁN, Ana María y RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, “Entorno a las habitaciones de Carlos V en la Alhambra” en *Cuadernos de la Alhambra* nº 27, Granada, 1991, pp. 191-224.

GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio y MALPICA CUELLO, Antonio (eds.), *Pensar la Alhambra*, Granada, 2001.

GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (coord.), *La Alhambra: lugar de la memoria y el dialogo*, Granada, 2008.

GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio, “Catastrofe y rumor urbano: el incendio de la Alcaicería de 1843 al de la Alhambra 1890” en GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (coord.), *La Alhambra: lugar de la memoria y el dialogo*, Granada, 2008, pp. 221-246.

GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio, “Social memory of a World Heritage site: the Alhambra of Granada” in *ISSJ International Social Science Journal* 62 (203)–(204), 2011, pp. 179–197.

GONZÁLEZ PRIETO, José Manuel, *Aprendiendo a ser arquitectos*, Madrid, 2005.

GRABAR, André, *La iconografía bizantina*, reed., Madrid, 1998.
GRABAR, Oleg, *The Alhambra*, Middlesex, 1980.

GRANADOS ORTEGA, Mª Ángeles, “Mecenazgo en una casa-museo de coleccionista: El Museo Cerralbo” en *Congreso de Museos & Mecenazgo, nuevas aportaciones*. Museo Sorolla, Madrid, 17-19 de octubre de 2007, pp. 91-115

GREIG, James (ed.), *The Farington Diary 1821*, vol. VIII, London, 1821.

GROSVENOR, Elysabeth Mary, *A narrative of a yacht voyage in the Mediterranean during the years 1840-41*, London, 1842.

Guía del Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 1900.

Guide to the South Kensington Museum, 20 June 1857.

GUILLÉN MARCOS, Esperanza, *Historia de la imprenta romántica en Granada*, Granada, 1991.

GILMOUR, David, *Curzon. Imperial Statesman*, New York, 1994.

GINGER, Andrew, “The Strange self of Spain: Oriental obsession in Spain at the time of Gayangos and Riaño 1830-1875” en ÁLVAREZ, Cristina y HEIDE, Claudia (eds.),

Pascual Gayangos: *A Nineteenth-Century spanish arabist*. Edingurh University Press, 2008, pp 49-67.

HARRIS, Leslie, *Robert Adam and Kedleston: The making of a neoclassical Masterpiece*, London, 1987.

HEIDE, Claudia, “The Spanish Picturesque” in HOWARTH, David, *The Discovery of Spain British Artists and Collectors: Goya to Picasso*, Edinburgh, 2009, pp. 65-79

HEIDE, Claudia, “The Alhambra in Britain. Between Foreignization and Domestica-tion” in *Art In Translation*, 2, 2010, pp. 201–222.

HEIDE, Claudia, “The Power of Translation in Mid-Nineteenth-Century Spain” in *Art In Translation*, 4.1, 2012, pp. 61–72.

HENARES CUELLAR, Ignacio, *Romanticismo y teoría del arte en España*, Madrid, 1982.

HERBERT, Lady Elizabeth, *Impressions of Spain*, London, 1867.

HERNANDO, Javier, *El pensamiento romántico y el arte en España*, Madrid, 1995.

HERRERO, M^a Josefa, “Dessert del príncipe Carlos (Carlos IV)” en VV.AA. *Entorno a la mesa: tres siglos de formas y objetos en los Palacios y Monasterios Reales*, Catálogo de Exposición, Madrid, 2000, pp. 51-60.

HERRERO MARCOS, Jesús, *Modelos y maquetas la vida a escala*, Madrid, 2014.

HILTON, Sylvia-Lyn, *Washington Irving: un romántico entre Europa y América*, Madrid, 1986.

HITCHCOCK, Richard, “Gayangos in the English Context” in ÁLVAREZ MILLÁN, Cristina and HEIDE, Claudia, *Pascual Gayangos. A Nineteenth-Century Spanish Arabist*, Edinburgh, 2008, pp. 89-105.

HIXTON, Gardner Dexter y HOPKINS, Albert A., *Recetario Industrial: enciclopedia de fórmulas, secretos, recetas, prácticas de taller, manipulaciones, métodos de laboratorio, cono-cimientos útiles, trabajos lucrativos para pequeñas y grandes historias*, Madrid, 1924.

HOBHOUSE, Hermione, *The Crystal Palace and the Great Exhibition*, London, 2002.

HOBSON, Christine, *Exploring the World of the Pharaohs*, London, 1987.

HODGES, William, *Select views in India, drawn in the spot in the years 1780, 1781, 1782 and 1783*, London, 1758.

HONOUR, Hugh, *Romanticism*, London, 1927.

HOOPER-GREENHILL, Eilean, *The educational role of Museums*, London and New York, 1999.

Horniman Museum Gallery guide, London, 1897.

HOWARTH, David, *The Invention of Spain: Anglo-Spanish Cultural Relationships 1770-1870*, Manchester, 2006.

HUGO, Victor, *Les Orientales*, Paris, 1829.

HVATTUM, Mari, *Gottfried Semper and the problem of Historicism*, Cambridge, 2004.

INGLIS, Henry D., *Spain in 1830*, London, 1831.

Inventory of Art objects acquired in the Art Division of the Museum South Kensington for the years 1852 t the end of 1867, London, 1868.

IOB (pseudónimo), Crónicas de la Exposición Universal de Paris” en *Ilustración Europea y Americana*, 8-VII-1889, pp. 3-7.

IRVING, Pierre M., *The life and Letters of Washington Irving*, New York, 1883.

IRVING, Washington, *The Alhambra*, London, 1832.

IRVING, Washington, *Tales of the Alhambra*, Boston and New York, 1832.

IRVING, Washington, *Apuntes literarios*, traducción y prólogo de Miguel Álvarez Agui-lar, Madrid, 2000.

IRVING, Washington, *Cartas desde la Alhambra*, traducción y selección de Antonio Garnica Silva, Córdoba, 2009.

IRWIN, Robert, *The Alhambra*, London, 2004.

JACKSON, Anna, *Expo: international expositions 1851-2010*, London and New York 2008.

JARAUTA, Francisco (ed.) *El gabinete de las maravillas*. Cuadernos de la Fundación Marcelino Botín 9, Observatorio de Análisis de Tendencias, Madrid, 2007

JESSUP, Michael, *Days far away: memories of Charles Wade Paget 1883-1956*, Tewkesbury, 1996.

JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, “Archer Milton Huntington, ¿Un coleccionista del 98?” en PÉREZ MULET, Fernando y SOCÍAS BATET, Inmaculada (eds.), *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona, 2011, pp. 133-141.

JONES, Owen and GOURY, Jules, *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra, from drawings taken on the spot in 1834 by Jules Goury, and in 1834 and 1837 by Owen Jones*, 2 vols, London, 1842-1845.

JONES, Owen and GOURY, Jules, *Views on the Nile from Cairo to the Second Cataract*. London, 1843.

JONES, Owen, *The Grammar of Ornament*, 3 vols., London, 1856.

JONES, Owen, *El Patio de la Alhambra en el Crystal Palace*, con estudios introductorios de Juan Calatrava y José Tito, Granada, 2001.

KNOBLING, Clemens, “The Architectura Model as Means for Reconstruction” in FROMEL, Sabine (direc.), *Les maquettes d’architecture, foction et évolution d’un instrument de conception et de réalisation*, Paris, 2015, pp. 309-314.

KONDAKOV, S.N., *Jubilejnyj spravočnik Imperatorskoj Akademii chudožestv 1764–1914* [1: Čast’ istoričeskaja], Sankt Petersburg: Imperatorskaja Sankt-Peterburgskaja Akademija chudožestv, 1914.

KOSTOF, Spiro, *The Architect*, New York, 1977.

KRAUEL HEREDIA, Blanca, *Los viajeros románticos en Andalucía. De Christopher Hervey a Richard Ford (1760-1845)*, Málaga, 1986.

KRAUEL HEREDIA, Blanca, “El último refugio de las libertades españolas: testimonios ingleses sobre Andalucía en 1809” en *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, tomo 73, nº 222, 1990, pp. 95-108.

KRAUEL HEREDIA, Blanca, “Peregrinación británica a la Alhambra” en GALÁN, Eva; NAVARRO LABRAT, Carmen; TORRE, Purificación de la, y GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (coords.), *La Imagen romántica del legado Andalusi*, Granada, 1995, pp. 79-84

KRAUEL HEREDIA, Blanca, “England according to Anthony Sherley, an English adventurer in the service of Spain” en *Revista de filología de la Universidad de La Laguna* nº 21, 2003, pp. 179-185.

KRAUEL HEREDIA, Blanca, “Viajando por Andalucía: el testimonio de algunas escritoras victorianas” en *Revista de filología de la Universidad de La Laguna* nº 29, 2011, pp. 141-162.

KURTZ, Donna, *The reception of classical Art in Britain. An Oxford Story of plaster casts from the antique*, Oxford, 2000.

LABORDE, Alexandre, *Itinéraire descriptif de l’Espagne*, Paris 1809.

LABORDE, Alexandre, *Voyage pittoresque et historique de l’Espagne (1806-1820)*, Paris, 1818.

LABRUSSE, Rémi (ed.), *Purs Décors? Arts de l’Islam, regards du XIXe siècle*. Catalogue Exposition, Paris, 2007

LARA RAMOS, Antonio, “Pedro Antonio de Alarcón y la Cuerda Granadina” en *Boletín de Estudios “Pedro Suárez”*, nº 4, 1991, pp. 31-39.

LASHERAS PEÑA, Ana Belén, *España en París la imagen nacional en las exposiciones universales, 1855-1900*, Santander, 2010.

LEE, Edwin, *Notes on Spain; with a special account of Malaga and its climate*, London, 1854.

LESLIE, Fiona, “Inside Outside: Changing attitude towards architectural models in the Museums at South Kensington” in *Architectural History* ,47, 2004, pp. 159-200.

LEVEL, Nicky, *Oriental visions. Exhibitions, Travel and Collecting in the Victorian Age*, London, 2000.

LEWIS, John Frederick, *Sketches and Drawings of the Alhambra*, London, 1835.

LINARES GARCÍA, Enrique, *Cartas y poesías inéditas de Góngora, con prólogo de Enrique Linares García*, Granada, 1892.

LLEO CAÑAL, Vicente, “Julian Benjamin Williams y el comercio de arte en la Sevilla del XIX” en *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, nº 36, Sevilla, 2008, pp. 187-202

LOMBA FUENTES, Joaquín, “El papel de la belleza en la tradición Islámica” en *Anales del seminario de la historia de la Filosofía* nº 17, 2000, pp. 37-52.

LÓPEZ BURGOS, M^a Antonia, *Aportaciones metodológicas al estudio de la literatura de viajes: viajeros ingleses en Granada en el siglo XIX*, Granada, 1989.

LÓPEZ BURGOS, M^a Antonia, *Siete viajeras inglesas en Granada 1802-1872*, Granada, 1996.

LÓPEZ BURGOS, M^a Antonia, “Miradas de Mujer. Cuatro viajeras inglesas en la plaza de toros de Andalucía” en *Revista de estudios taurinos* nº13, 2001, pp. 35-78.

LÓPEZ BURGOS, M^a Antonia, *Viajeros ingleses en Granada, 1860-1870*, Málaga, 2002.

LÓPEZ BURGOS, M^a Antonia, “Viajeras por España: audaces, intrépidas y aventureras” en GARCÍA-BAQUERO GONZÁLEZ, Antonio y ROMERO SOLÍS, Pedro (coords.), *Fiestas de toros y sociedad: actas del Congreso Internacional celebrado en Sevilla el 26 de noviembre al 1 de Diciembre de 2001*, Sevilla, 2003, pp. 627-636.

LÓPEZ BURGOS, M^a Antonia, *Viajeras en la Alhambra*, Sevilla, 2007.

LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Crónica de la Luz. Fotografía en Castilla la Mancha (1855-1936)*, Madrid, 1984.

LÓPEZ-OCÓN CABRERA, Leoncio, “El papel de Juan Facundo Riaño como inductor del proyecto cultural del Catálogo Monumental de España” en LÓPEZ-YARTO, A., et al (coords.), *El Catálogo Monumental de España (1900-1961): investigación, restauración y difusión*, Madrid, 2012, pp. 51-73.

LÓPEZ PERTINÉZ, M^a Carmen, *La Carpintería en la Arquitectura Nazari*, Granada, 2006.

MacCARTHY, Fiona, *Anarchy and beauty: William Morris and his legacy, 1860-1960*, London, 2014.

MARÉ, Eric, *London 1851: The Year of the Great Exhibition*, London, 1973.

MARÍAS, Fernando, “Il modello architetonico del Rinascimento in Spagna: da Granada a Malaga” en FROMEL, Sabine (direc.), *Les maquettes d’architecture, foction et évolution d’un intrument de conception et de réalisation*, Paris, 2015, pp. 143-158.

MARINETTO SÁNCHEZ, Purificación, “La policromía en los capiteles del palacio de los Leones” en *Cuadernos de la Alhambra* 21, 1985, pp. 79-97.

MARINETTO SÁNCHEZ, Purificación, *Los capiteles del palacio de los Leones en la Alhambra*, Granada, 1997.

MARTIN FIELD, Henry, *Old Spain and New Spain*, London, 1888.

MARTÍNEZ DE CARVAJAL, Ángel I., “Torres Balbás y la restauración arquitectónica en España” en *Cuadernos de La Alhambra*, nº 25, 1989.

MARTÍNEZ de la ROSA, Francisco, *Aben Humeya o la rebelión de los moriscos*, Madrid, 1830.

MARTÍNEZ RUIZ, María José, “Entre negocios y trapicheos. Anticuarios, marchantes y autoridades eclesiásticas en las primeras décadas del siglo XX. El caso singular de Raimundo Ruiz” en PÉREZ MULET, Fernando y SOCIAS BATET, Inmaculada (eds.) *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona, 2011, pp. 151-191

MATEO, Matilde, “Sobre miradas y destrucciones: los británicos y la arquitectura medieval española” en *Academia*, 90, 2000, pp. 9-25.

MATTHEWS, Wade y ROSSELLÓ BORDOY, Guillermo (eds.), *Los Jarrones de la Alhambra, simbología y poder*, Catálogo de Exposición, Granada, Octubre 2006-Marzo 2007.

McSWEENEY, Anna, “Versions and Visions of the Alhambra in the Nineteenth Century Ottoman World” in *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design, History and Material Culture*, 22, no.1, Spring/Summer 2015, pp. 44-69

MÉLIDA, José, *Museo de Reproducciones Artísticas. Artes decorativas de la Antigüedad clásica*, Madrid, 1915.

MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis, *La imagen de Andalucía en el arte del siglo XIX*, Sevilla, 2008.

MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis; PLAZA ORELLANA, Rocío y ZOIDO NARANJO, Antonio, *Viaje a un Oriente Europeo*, Sevilla, 2010.

MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis, “Coleccionismo y mercado artístico en Sevilla” en PÉREZ MULET, Fernando y SOCAS BATET, Inmaculada (eds.) *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona, 2011, pp. 217-241

MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis, “Un paraíso al sur de Europa. La construcción de la imagen turística de España” en SANTIAGO RUIZ, Luis y JIMENO, Frederic (coords.), *El arte Español entre Roma y París: siglos XVIII y XIX; intercambios artísticos y circulación de modelos*, 2014, pp. 422-502.

MENÉNDEZ ALZAMORA, Manuel, *La generación del 14: una aventura intelectual*, Madrid, 2006.

MENTO, Luis, “Ecos de Sociedad” en *El Imparcial*, 7 mayo de 1885.

MÉRIDA ÁLVAREZ, M^a Dolores, “Construcción y restauración del Real Alcázar de Sevilla en el periodo isabelino (1843-1868)” en GRACIANI, A., HUERTA, S., RABASA, E. y TABALES, M., *Actas del Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Sevilla, 2000, pp. 683-688.

MESMAY, General J. T. de, *Horace Sebastiani, soldat, diplomate, homme d’Etat, maréchal de France*, Paris, 1948.

MEYER, Andrea and SAVOY, Bénédicte (eds.), *The Museum is open: towards a transnational history of Museums 1750-1940*, Berlín, 2014.

MOLEÓN GAVILANES, Pedro, *Proyectos y obras para el Museo del Prado, Fuentes Documentales*, Madrid, 1996.

MONTES SERRANO, Carlos, “Breve noticia sobre el “Cuarto de Modelos” del Palacio del Buen Retiro en Madrid” en *Actas del VI Congreso E.G.A.* tomo II, Pamplona, 1996, pp. 341-353.

MONTIEL ÁLVAREZ, Teresa, “John Ruskin vs Viollet-le-Duc. Conservación vs Restauración” en *ArtyHum, revista digital de Artes y Humanidades*, vol. 3, 2014, pp. 151-160.

MONTOTO, Santiago, *Fernán Caballero, algo más que una biografía*, Sevilla, 1969.

MORÁN, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando, *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, 1985.

MORÁN CABRÉ, Juan A. y CABRÉ, Encarnación, “El Marqués de Cerralbo y Juan Cabré” en *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, nº 36, 1996, pp. 23-36.

MORELL GÓMEZ, Manuel, *De la vecindad de Granada entre los años 1800 y 1935, más de 15,000 vecinos, datos personales, profesionales y familiares*, Granada, 2002.

MORENO OLMEDO, M^a Angustias, *Catálogo del Archivo Histórico de la Alhambra*, Granada, 1994.

MULLER, Priscilla and BURKE, Marcus, *Sorolla: the Hispanic Society*, New York, 2004.

MÜNZER, Jerónimo, *Viaje por España y Portugal (1494), Reino de Granada*, Edición en Castellano, Granada 2008, introducción de Manuel Espinar Moreno.

MUÑOZ COSME, Alfonso, “Cuatro siglos de intervenciones en la Alhambra de Granada, 1492-1907” en *Cuadernos de la Alhambra*, nº27, Granada, 1991, pp. 151-190.

MUÑOZ COSME, Alfonso, *La vida y las obras de Leopoldo Torres Balbás*, Sevilla, 2005.

MUÑOZ DE PABLO, M^a José, “Un lugar en Madrid para el Palacio Real de Filippo Juvarra” en *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, nº 15, 2010, pp. 148-155.

NARD, Francisco, *Guía de Aranjuez*, Madrid, 1841.

NAVAS RUIZ, Raúl, *El romanticismo Español*, Madrid, 1982.

NAVASCUÉS, Pedro, “Antonio López Aguado, arquitecto mayor de Madrid 1764-1831 ” en *Villa de Madrid*, año VIII nº 33, 1971, pp. 84-89.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. En la colección de la Biblioteca de Estudios Madrileños nº 17, Madrid, 1973.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, “Palacios madrileños del Ochocientos”, en *Casa de América. Rehabilitación del Palacio de Linares, Electa*, 1992, pp. 23-28.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *Arquitectura Española 1808-1914*, Madrid, 1993.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, “Peripencias del Arte: pasión, locura y bandidaje” en *Descubrir el Arte* nº 27, 2001, pp. 106-109.

NAVASCUÉS, Pilar de y CONDE DE BEROLDINGER GEYR, Cristina, “D. Enrique de Aguilera y Gamboa, coleccionista y fundador del Museo Marqués de Cerralbo” en *Goya: revista de arte*, nº 267, 1998, pp. 323-332.

NICOLSON, Nigel, *The National Trust book of great houses of Britain*, Boston, 1978.

Official catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations, by the Authority of the Royal Comission. Second corrected and improved Edition. London, 1851.

ORIHUELA UZAL, Antonio, “La conservación de alicatados en la Alhambra durante la etapa de Rafael Contreras (1847-1890): ¿Modernidad o provisionalidad?” en GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (coord.), *La Alhambra: Lugar de la memoria y el diálogo*, 2008, pp. 125-152.

ORTEGA VIDAL, Javier y SOBRINO GONZÁLEZ, Miguel, *Monumentos arquitectónicos de España, Palacio árabe de la Alhambra*, Madrid, 2007.

ORTEGA VIDAL, Javier, “La Alhambra y el Generalife en la Escuela de Arquitectura de Madrid” en ORTEGA Y VIDAL, Javier y SOBRINO GONZÁLEZ, Miguel, *Monumentos arquitectónicos de España. Palacio árabe de la Alhambra*, Madrid, 2007, pp. 1- 31.

OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería Biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*, Madrid, 1868.

PANADERO PEROPADRE, Nieves, *Los estilos medievales en la arquitectura madrileña del siglo XIX (1789-1868)*, Madrid, 1992.

PANADERO PEROPADRE, Nieves, “Recuerdos de la Alhambra: Rafael Contreras y el gabinete árabe del Palacio Real de Aranjuez” en *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, nº 122, Madrid, 1994, pp. 33-40.

PANADERO PEROPADRE, Nieves, “La restauración de la Alhambra y la corona (1830-1846)” en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 106, 2010, pp. 199-226.

PARISET, François-George, “Paul Guinard, Dauzats et Blanchard, peintres de l’Espagne romantique” en *Bulletin Hispanique*, vol 72, número 1, Paris, 1970, pp. 229-231.

PARRY, Linda, *William Morris*, New York, 1996.

PATRONATO DE LA ALHAMBRA Y GENERALIFE, *Proyecto integral de restauración del oratorio del Partal*, Granada, 2005.

PATRONATO DE LA ALHAMBRA Y GENERALIFE, *Arte islámico en Granada: propuesta para un museo de la Alhambra*, Granada, 1995.

PEARCE, Susan M., *Museums, objects and Collections*, Washington D.C., 1993.

PEARCE, Susan M., *On Collecting. An investigation into collecting in the European tradition*, London and New York, 1995.

PÉREZ DEL PRADO, Santiago, GÓMEZ DÍAZ, Ana et al., *El palacio Orleans-Borbón de Sanlúcar de Barrameda*, Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, 1898.

PÉREZ GALDOS, Benito, *La Familia de León Roch*, Madrid, 2004.

PÉREZ MULET, Fernando y SOCIAS BATET, Inmaculada (eds.) *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona, 2011.

PEVSNER, Nikolaus, *Pioneers of modern design: from William Morris to Walter Gropius*, reed., London, 2005.

PEYRON, Jean-Francoise Pierre, *Nouveau Voyage en Espane, fait en 1777 et 1778*, Londres et Paris, 1782.

PHYSICK, John, *The Victoria and Albert Museum: the history of its building*, London, 1982.

PI Y MARGALL, Francisco, *Recuerdos y bellezas de España: Reino de Granada*, Madrid, 1850.

PIÑAR SAMOS, Javier, *Fotografía y fotógrafos en la Granada del siglo XIX*, Granada, 1997.

PIÑAR SAMOS, Javier, “Turismo emergente y mercado fotográfico en torno a la Alhambra (1840-1915)” en PIÑAR SAMOS, Javier (coord.) *Alhambra. Turismo y fotografía en torno al monumento*, Granada, 2006.

PIÑAR SAMOS, Javier, *Imágenes en el tiempo. Un siglo de fotografía en la Alhambra*. Legado Martín Echangué de la Universidad de Navarra, 2010.

POITOU, Eugène, “Le musée de Madrid”, *Revue Historique, Littéraire et Archéologique de l’Anjou*, Angers, 1867, pp. 365-383.

POITOU, Eugène, *Voyage en Espagne*, Tours, 1869.

POLATO, Piero, *Il modello nel design, la bottega di Giovanni Sacchi*, Milán, 1991.

PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel, *Leer la Alhambra. Guía visual del Monumentos a través de sus inscripciones*, Granada, 2010.

QILLEY, Geoff and BONEHILL, John, *William Hodges 1744-1797: the art of exploration*, Greenwich, 2004.

RADA Y DELGADO, Juan de Dios de la, *Noticia histórico-descriptiva del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1876.

RAQUEJO, Tonia, “The «Arab cathedrals»: Moorish architecture as seen by British travellers” in *The Burlington Magazine*, 128, 1986, pp. 555-563.

RAQUEJO, Tonia, *El arte árabe: Un aspecto de la imagen romántica en la Inglaterra del siglo XIX*, Madrid, 1987.

RAQUEJO, Tonia, “La Alhambra en el Museo Victoria and Albert. Un catálogo de piezas de la Alhambra y de algunas obras neonazaríes” en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo I-1, 1988, pp. 201-244.

RAQUEJO, Tonia, *El Palacio encantado. La Alhambra en el arte Británico*, Madrid, 1989.

RAQUEJO, Tonia, “Charles Darwin y la evolución de las especies ornamentales en la Alhambra de Owen Jones” en *Norba Revista de Arte XXXII–XXXIII*, 2012, pp. 107–124.

RAMSAY, Mrs., *A summer in Spain*, London, 1874.

RATENSKY, Alexander, *Drawing and Modelmaking: a primer for students of architecture and design*, New York, 1983.

REEVE, Mathew M., “Gothic architecture, sexuality and license at Horace Walpole’s Strawberry Hill” in *The Art Bulletin*, vol. 95, nº 3, London, September 2013, pp. 411-439.

Reglamento para el gobierno interior del Ayuntamiento de esta ciudad. Granada 1837. Biblioteca Universidad de Granada B-11-99.

Reglamento general de la Exposición Histórico –Americana, 1892.

REIST, Inge and COLOMER, José Luis, *Collecting Spanish Art: Spain’s Golden age and America’s gilded age*, New York, 2012.

REVILLA VIELVA, Ramón, *Catálogo de las antigüedades que se conservan en el Patio Árabe del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1932.

REYERO, Carlos, *Observadores. Estudiosos, aficionados y turistas dentro del cuadro*, Barcelona, 2008.

REYERO, Carlos, “Guerrilleros, bandoleros y facciosos: el imaginario romántico en la lucha marginal” en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* nº 20, Madrid, 2008, pp. 143-156.

RIANO, Juan Facundo, *Classified and descriptive catalogue of the art objects of Spanish production in the South Kensington Museum*, London, 1872.

RIANO, Juan Facundo, *The Industrial Arts in Spain*, London, 1879.

RIANO, Juan Facundo, *Catálogo del Museo de Reproducciones artísticas*, Madrid, 1881.

RIDDLE, Lord George, *Intimate diary of the Peace Conference*, Gollancz, 1933.

RIONNET, Florence, “L’Atelier de Moulage du Musée du Louvre (1794-1928)” en *Notes et documents des musées de France*, 28, Paris, 1996, pp. 81-88.

ROBERTS, David, *Picturesque sketches in Spain taken during the years 1832 & 1833*, London, 1837.

ROBERTSON, Ian; RODRÍGUEZ BARBERÁN, Francisco y GÁMIZ GORDO, Antonio, *Richard Ford: viajes por España (1830-1833)*. Catálogo Exposición en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, Sevilla, 2014.

ROBINSON, John Charles, *Catalogue of the Circulating Collections of Works of Art: selected from the Museum South Kensington, intended for temporary exhibitions in provincial schools of art*, London, 1860.

ROBINSON, John Charles, *Italian Sculpture of the Middle Ages and Period of the Revival of Art. A Descriptive Catalogue of the Works forming the above section of the Museum*, London, 1862.

ROBINSON, John Charles, *Catalogue of the Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art*, South Kensington Museum, London, 1881.

ROBINSON, John Charles, “Our public art Museums” in *The Nineteenth Century*, nº 250, London, December 1897, pp. 962-963.

ROBINSON, John Charles, “The reorganisation of our National Museum” in *The Nineteenth Century*, nº 262, London, December 1898, pp. 971-979.

RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, “Diego Sánchez Sarabia y las Antigüedades Árabes de España: los orígenes del proyecto” en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, t. 3, 1990, pp. 225-257.

RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, “La Alhambra y la Academia de Bellas Artes de Granada (1828-1871)” en *Boletín de la Academia de Bellas Artes de Granada*, nos 6-7, 1991, pp. 81-112.

RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, “La Alhambra efímera: el pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas (1910)” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 28, Granada, 1997, pp.125-139.

RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, “La Alhambra de Hierro; tradición formal y renovación técnica en la cultura arquitectónica del medievalismo islámico” en *Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, A Coruña, 22-24 octubre 1998, pp. 431-441.

RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, “El medievalismo islámico en el pensamiento arquitectónico español durante el siglo XIX” en *Arquitectura y Ciudad en España de 1845 a 1898, Actas de las I Jornadas de Arquitectura Histórica y Urbanismo*, Cádiz, 1998, pp. 43-56.

RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, “Neomudéjar versus neomusulmán: definición y concepto del medievalismo islámico en España.”, en *Espacio, tiempo y forma*. Serie VII, 1999, pp. 265-285

RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, “El medievalismo islámico en la arquitectura occidental” en VV.AA., *Mudéjar hispano-americano: itinerarios culturales mexicanas*, Fundación El Legado Andalusi, Granada, 2006, pp. 147-165

RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, “La Alhambra restaurada; de ruina Romántica a Fantasía oriental” en VV.AA., *Luz sobre papel. La imagen de Granada y la Alhambra en las fotografías de J. Laurent*, Catálogo de Exposición, Patronato de la Alhambra, Granada, 2007, pp. 83-98.

RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, “Diego Sánchez Sarabia y las Antigüedades Árabes de España: los orígenes del proyecto” en *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Historia del Arte t.3, 1990, pp. 225-257.

ROMER, Isabella F., *The Rhone, the Darro and the Guadalquivir, a Summer ramble in 1842*, London, 1843.

ROSSER-OWEN, Mariam, *Islamic Arts from Spain*, London, 2010.

ROSSER-OWEN, Mariam, “Coleccionar la Alhambra: Owen Jones y la España Islámica en el South Kensington Museum” en CALATRAVA ESCOBAR, Juan; ROSSER-OWEN, Mariam; THOMAS, Abraham y LABRUSSE, Remi, *Owen Jones y la Alhambra*, Granada, 2011, pp. 43-69.

RUBIO DOMENE, Ramón, “Técnicas de trabajo con moldes en la yesería nazarí, y su posterior evolución” en *Actas del I Congreso Internacional Red Europea de Museos de Arte Islámico*, Granada, 2010, pp. 453-468.

RUBIO DOMENE, Ramón, *Yaserías de la Alhambra. Historia, Técnica y Conservación*, Granada, 2010.

RUEDA HERNANZ, Germán; GARCÍA COLMENARES, Pablo y DÍEZ ESPINOSA, José Ramón, *La desamortización de Mendizábal y Espartero en España*, Madrid, 1986.

SABOR, Peter, *Horace Walpole, The critical Heritage*, London, 1987.

SAGERENT, P.F. *Almanach et annuaire des batiments des travaux publics et de l'industrie á l'usage de M.M: les architects, ingénieurs, verificateurs, entrepreneurs*, etc, Paris, 1841.

SAID, Edward W., *Orientalism*, London, 1978.

SALVATIERRA-CUENCA, Vicente, “La primera arqueología medieval Española. Análisis de un proceso frustrado (1844-1925)” en *Studia Historica, Historia Medieval*, 31, 2013, pp. 183-201.

SALVE QUEJIDO, Virginia; MURO MARTÍN-CORRAL, Begoña y PAPÍ RODES, Concha, “Espacios y objetos a través del tiempo: Museografía histórica de las salas del Museo Arqueológico Nacional” en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 32, Madrid, 2014, pp. 59-80.

SÁNCHEZ DE LEÓN FERNÁNDEZ, M^a Ángeles, “La Academia y la revalorización de los estudios medievales . Significado y estudio de los dibujos preparatorios para el grabado” en *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 85, 1997,pp. 299-343.

SÁNCHEZ GÓMEZ, Carlos, “Imagen fotográfica y transformación de un espacio monumental: el Patio de los Arrayanes de La Alhambra” en *Papeles del Partal*, nº 3 noviembre, 2006, pp. 9-48.

SÁNCHEZ TORIJA, Beatriz, *Casiano Alguacil: los inicios de la fotografía en Toledo*, Toledo, 2006.

SANCHO GASPAR, José Luis *et al*, *Real Sitio de Aranjuez*, Madrid, 2006.

SANDHAM, Henry, *Catalogue of the Collection Illustrating Construction and Building Materials in the South Kensington Museum*, London, 1862.

SANDFORD, F.R., “”Report on the system of circulation of art objects on loan from the South Kensington Museum for exhibition, as carried on by the Department from its first establishment to the present time, 1881, London.

SARAIL, Jean, “Le voyage en Espagne d’Alexandre Dumas père”, en *Bulletin Hispanique*, oct-nov, 1928, pp. 289 y ss.

SANZ, María Jesús, “El Barón Davillier, viajero y coleccionista” en *Laboratorio de Arte 13*, Madrid, 2000, pp. 223-240.

SAZATORNIL RUIZ, Luis y LASHERAS PEÑA, Ana Belén, “París y la Española: Imagen castiza y tópicos nacionales en las exposiciones universales, 1855-1900” en *Mélanges de la Casa Velázquez. Nouvelle série*, nº 35 (2), 2005, pp. 265-290.

SAZATORNIL RUIZ, Luis, “Andalucismo y arquitectura en las Exposiciones Universales, 1867-1900” en VV.AA., *Andalucía: Una imagen en Europa (1830-1929)*, Ponencias del seminario organizado por el Centro de estudios Andaluces, Sevilla, 2008.

SCHARRAHS, Anke, *Damascene ‘ajami Rooms: Forgotten Jewels of Interior Design*, New York, 2013.

SCLATER, Phillip Lutley, *A naturalist’s impressions of Spain. Vacation tourists and notes of travel in 1861*, Cambridge, 1862.

SCREITER, Charlotte, “Competition, Exchange, Comparison. Nineteenth-Century Cast Museums in Transnational Perspective” in VV.AA., *The Museum is open: towards a transnational history of Museums 1750-1940*, Berlin, 2014, pp. 31-43.

SECO DE LUCENA, Luis, *Mis memorias de Granada 1857-1933*, Granada, 1941.

SEMPER, Gottfried, *The four Elements of Architecture and other writings*, Translated by Harry F. Mallgrave and Wolfgang Hermann, Cambridge, 1989.

SEMPER, Gottfried, *Style in the Technical and Tectonic arts, or Practical Aesthetics*, Translated by Harry F. Mallgrave, Santa Monica, 2004.

SERRANO ESPINOSA, Francisco Javier, “La familia Contreras (1824-1906): Ochenta años de intervenciones en el patrimonio hispanomusulmán y la difusión del Alhambrismo. Nuevas aportaciones en la línea de investigación” en VV.AA., *Actas del I Congreso de Red Europea de Museos de Arte Islámico*, Granada, 2012, pp. 91-109.

SERRANO ESPINOSA, Francisco Javier, *Arquitectura y Restauración Arquitectónica en la Granada del siglo XIX: La familia Contreras*, Granada 2014. Tesis Doctoral inédita dirigida por Dr. Antonio Fernández Puertas.

SHELTON, Anthony (ed.), *Collectors. Individuals and Institutions*, London, 2001.

SIEGEL, Jonah, *The Emergence of the Modern Museum*, Oxford, 2007.

SIMON PALMER, M^a del Carmen, “Evolución del gusto en la Mesa Real” en VV.AA. *Entorno a la mesa: tres siglos de formas y objetos en los Palacios y Monasterios Reales*, Catálogo de Exposición, Madrid, 2000, pp. 31-50

SMITH, Albert C., *Architectural model as machine. A new View of Models from Antiquity to Present Day*, Oxford, 2004.

Snowhill Manor and Garden, Gloucestershire, London, 2010.

SOANE, John, *Lectures on architecture, Lecture xii, delivered in 1815*, London, 1829.

SOANE, John, *Description of the house and museum on the north side of Lincon's-Inn-Fields: the residence of Sir John Soane*, London, 1832.

SOBRINO GONZÁLEZ, Miguel, “Maquetas y vaciados de la Alhambra y el Genera-life en la Escuela de Arquitectura de Madrid” en ORTEGA Y VIDAL, Javier y SOBRI-NO GONZÁLEZ, Miguel, *Monumentos Arquitectónicos de España. Palacio árabe de la Alhambra*. Madrid : Instituto Juan de Herrera de la ETSAM, 2007, pp. 33-45.

“Solemne apertura del Liceo Artístico literario de Granada, en la noche del 18 noviem-bre de 1839”, en *La Alhambra* 24-25, 183900. 281 y 282.

SOLER FERRER, María Paz, “Maurofilia: las falsas Alhambras” en MATTHEWS, Wade y ROSSELLÓ BORDOY, Guillermo (eds.), *Los Jarrones de la Alhambra, simbolo-gía y poder*, catálogo de Exposición, Granada, Octubre 2006-Marzo 2007, pp.97-133.

SOLER PASCUAL, Emilio, “El trabuco romántico. Los viajeros franceses y bandoleros españoles en la Andalucía del siglo XIX” en BRUÑA CUEVAS, Manuel; CABALLOS BEJANO, María Gracia; ILLANES ORTEGA, Inmaculada y RAVENTÓS BARAN-GE, Ana (coords.), *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*, Sevilla, 2006, pp. 687-699.

SONSECA MAS, Yara, *La generación del 14 entre el novecentismo y la vanguardia, 1906-1926*. Catálogo de Exposición, Fundación Cultural Mapfre vida, Madrid, 26 de Abril al 16 de Junio 2002.

SUÁREZ SÁNCHEZ, Elena; SERRANO MAÑES, Montserrat; GASTÓN ELDUA-YEN, Luis; PIVETEAU, Olivier y FERNÁNDEZ NAVARRO, Antonio, *Viajeros francófonos en la Andalucía del siglo XIX*. Tomos I y II, Sevilla, 2012.

STONE, Benjamin, *A tour with Cook through Spain, being a series of descriptive letters of ancient cities and scenery of Spain*, London, 1873.

STOREY, Charles Ambrose, *Persian literature: A bio-bibliographical survey*, London, 1927.

STRATTON-PRUITT, Suzanne, “Lionel Harris, Tomás Harris, The Spanish Art Gallery (London) and North American Collections” en PÉREZ MULET, Fernando y SOCÍAS BATET, Inmaculada (eds.), *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona, 2011, pp. 303-311

SWEETMAN, John, *The oriental obsession. Islamic Inspiration in British and American art and architecture 1500-1920*, Cambridge, 1991.

SWINBURNE, Henry, *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*, London, 1787.

SYMINGTON, Andrew James, *William Cullen Bryant: a biographical sketch: with selec-tions from his poems and other writings*, New York, 1880.

TAYLOR, Baron Isidore, *Voyage pittoresque en Espagne , en Portugal et sur la cote d’Afri-que, de Tanger a Tetuan*, Paris, 1826.

TASSO, Luis (ed.), *La Ilustración, revista Hispano-Americana*, 20 Abril 1890, número 494.

TEODORO, Francesco Paolo di, “Les maquettes pour la coupole et la lanterne de San-ta Maria del Fiore par l’analyse des documents publiés et inédits” en FROMEL, Sabine (direc.), *Les maquettes d’architecture, foction et évolution d’un intrument de conception et de réalisation*, Paris, 2015, pp. 65-75.

THOMPSON, James and SCOTT, David, *The East, imagined, experienced, remembered: orientalist 19th century painting*, Dublin, 1988.

TITO ROJO, José, “Los jardines del Patio de los Leones y del Patio Alhambra” en Owen Jones *El Patio Alhambra en el Crystal Palace con estudios introductorios de Juan Calatrava y José Tito*, Granada, 2010.

TITOS, Manuel (coord.), *Nuevos paseos por Granada y sus contornos*, Granada, 1993

TORRES BALBÁS, Leopoldo, *Diario de Obras de la Alhambra*, 1930-36.

TORRES BALBÁS, Leopoldo, *Libro de Obras y Reparos de la Alhambra*, 1923-1936.

TOWNSEND, Joseph, *A journey through Spain in the years 1786 and 1787*, London, 1791-1792.

TROMANS, Nicholas and KABBANI, Rana, *The Lure of the East: Orientalist painting*, New Haven, 2008.

TROELENBERG, Eva María, “Regarding the exhibition: The Munich Exhibition ‘Masterpieces of Muhammadan Art’ (1910) and its scholarly position” in *Journal of Art Historiography*, nº 5, 2012, pp. 1-35

TRUSTED, Marjorie, “In all cases of difference adopt Signor Riaño’s view: Collecting Spanish decorative arts at the South Kensington in the late nineteenth century” in *Journal of the History of Collections*, vol 18, 2, 2006, pp. 225-236.

ÚBEDA BLANCO, Marta, *La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico*, Salamanca, 2002.

VALLADAR, Francisco de Paula, *El Incendio de la Alhambra*, Granada, 1890.

VALLADAR, Francisco de Paula, “La Alhambra hace más de 60 años” en *La Alhambra, revista quincenal de artes y letras*, año XV, nº 343, Granada, 1921, pp. 313-316.

VALLADAR, Francisco de Paula, “Los hombres de la Cuerda: Rafael Contreras IV” en *La Alhambra, revista quincenal de artes y letras*, tomo 25, nº 550, Granada, 1922, pp. 81-83.

VAN BURSKI, Serena, “Los recuerdos turísticos o ‘souvenirs’ de la Alhambra” en VV.AA., *Memoria oral de la Alhambra la historia del monumento a través de la Palabra*, Granada, 2012-2015.

VELÁZQUEZ BOSCO, Ricardo, *Informe emitido por el Arquitecto Inspector de la Alhambra en 1903*, Madrid 24 Junio 1903.

VELÁZQUEZ BOSCO, Ricardo, *Informes acerca del estado de la Alhambra, en Noticiero granadino*, Granada, 1914, pp.1-10.

VERLET, Pierre, *L’art du meuble á Paris au XVIIIe siècle*, Paris, 1958.

VÍLCHEZ VÍLCHEZ, Carlos, *La Alhambra de Leopoldo Torres Balbás (Obras de restauración y conservación, 1923-1936)*, Granada, 1988.

VIÑES MILLET, Cristina, “Dos aspectos de Granada en la primera mitad del siglo XIX” en *Anuario de Historia Contemporánea*, nº 1, 1974, pp. 203-211.

VIÑES MILLET, Cristina, “Sobre la vida interna de la Alhambra entre los siglos XVIII y XIX” en *Cuadernos de la Alhambra* nº 13, Granada, 1977, pp. 32-62.

VIÑES MILLET, Cristina, *Granada en los Libros de Viaje*, Granada, 1982.

VIÑES MILLET, Cristina, “Aspectos de la significación militar de la Alhambra en el siglo XIX” en *Cuadernos de la Alhambra* nº 19-20, Granada, 1983-1984, pp. 203-232;

VIÑES MILLET, Cristina, “La imagen de Granada en los viajeros románticos” en *El Gnomon: Boletín de estudios becquerianos* nº 3, 1994, pp. 97-110.

VIÑES MILLET, Cristina, “Alhambra fin de siglo” en *Cuadernos de la Alhambra* nº41, Granada, 2005, pp. 131-144.

VIÑES MILLET, Cristina “La Alhambra que fascinó a los románticos” en *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino* nº 18, Granada, 2005, pp.167-186.

VIÑES MILLET, Cristina, “Viajeros en la Alhambra: el Peinador de la Reina” en *Cuadernos de la Alhambra* nº 42, Granada, 2007, pp. 151-171.

VIÑES MILLET, Cristina, “La invasión francesa y Granada” en FRIEYRO DE LARA, Beatriz, (coord.), *Guerra, ejército y sociedad en el nacimiento de la España Contemporánea*, 2009, pp. 507-534.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène, *Dictionnaire raisonné de l’architecture français du XIe au XVIe siècle*, Paris 1854.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène, *Entretiens sur l'architecture*, 2 vols. , Paris, 1863-1872.

VITALONE, Cristina y TRAVERSA, Luis Pascual, “Un “Patio Nazarí en la Ciudad de La Plata, Argentina” en *E-rph. Revista electrónica de Patrimonio histórico*, junio, 2008, pp. 82-97.

VITRUVIUS, *The ten books on architecture*, Translated by Morris Hicky Morgan, New York, 1960.

VV.AA. *Description de l'Égypte ou recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée Francaise*, Paris, 1809-1829

VV.AA, *Catalogue of the Spanish productions sent to the Great Exhibition of the Works of Industry of all nations*, London, 1851.

VV.AA. *The History of the Victoria and Albert Museum*, London, 1952.

VV.AA. *Pintura Española de los siglos XVI al XVIII en colecciones centroeuropeas*. Museo del Prado, Madrid, 1981.

VV.AA. *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos*. Catálogo de Exposición, Diputación Provincial de Málaga, Málaga y Ronda, 1987.

VV.AA. *Pintura Orientalista Española*. Catálogo de Exposición, Banesto, 1988.

VV.AA. *De Gabinete a Museo. Tres siglos de historia*, Dirección de Bellas Artes y Bienes Culturales, Madrid,1993.

VV.AA. *Las casas del alma, Maquetas arquitectónicas de la antigüedad (5500 a.C/ 300 d.C.)*. Catálogo de Exposición, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 1997.

VV.AA. *Entorno a la mesa: tres siglos de formas y objetos en los Palacios y Monasterios Reales*, Catálogo de Exposición, Fundación la Caixa, Madrid, 2000.

VV.AA. *Imágenes en el Tiempo. Un siglo de fotografía en la Alhambra 1840-1940*. Catálogo de Exposición, Granada, 2003.

VV.AA., *Mudéjar hispano-americano: itinerarios culturales mexicanas*, Fundación El Legado Andalusí, Granada 2006.

VV.AA., *El Marqués de Cerralbo*. Publicación del Museo Cerralbo. Hemos manejado la segunda edición, Madrid, 2007.

VV.AA., *Luz sobre papel. La imagen de Granada y la Alhambra en las fotografías de J. Laurent*, Catálogo de Exposición, Patronato de la Alhambra, Granada, 2007

VV.AA., *Andalucía: Una imagen en Europa (1830-1929)*, Ponencias del seminario organizado por el Centro de estudios Andaluces, Sevilla, 2008.

VV.AA., *En los confines de un mismo mar. Los palacios de la Alhambra y Topkapi en la fotografía del Viaje a Oriente*. Estambul y Granada, 2009.

VV.AA., *Washington Irving y la Alhambra 1859-2009*. Catálogo de Exposición, Granada, Octubre 2009 a Febrero 2010.

VV.AA., *Actas del I Congreso de Red Europea de Museos de Arte Islámico*, Granada, 2012.

VV.AA., *Modelos y maquetas: la vida a escala*. Catálogo general de publicaciones del Ministerio, Madrid, 2014.

VVAA. *Richard Ford. Viajes por España (1830-1833)*. Catálogo de Exposición, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 25 noviembre 2014- 1 febrero 2015.

WAINWRIGHT, Clive and GERE, Charlotte, “The making of the South Kensington Museum, I: The Government Schools of Design and the founding collection, 1837-51” in *Journal of the History of Collections* 14, nº 1, 2002, pp. 3-23.

WAINWRIGHT, Clive and GERE, Charlotte, “The making of the South Kensington Museum, II: Collecting modern manufactures: 1851 and the Great Exhibition” in *Journal of the History of Collections* 14, nº 1, 2002, pp. 25-44.

WAINWRIGHT, Clive and GERE, Charlotte, “The making of the South Kensington Museum, III: Collecting abroad” in *Journal of the History of Collections* 14, nº 1, 2002, pp. 45-61.

WEDDELL, Joana, “Room 38 and beyond: post-war British design and the Circulation Department” in *V&A Online Journal*, Issue no 4, Summer 2012.

WEDDELL, Joana, “The Ethos of the Victoria and Albert Museum Circulation Department 1947-1960” in FARRELLY, Liz and WEDDELL, Joana, *Design objects and the museum*, London and New York, 2016, pp. 15-25.

WETHERED, Charles, *On Restoration by Viollet-le-Duc ad Notice of his Works in connection with Historical Monuments*, London, 1875.

WREN, Christopher, *Parentalia*, London, 1760.

ZORRILLA, José, *Granada, Poema Oriental. Precedido de la leyenda de al-Hamar*, 2 vols., París, 1852, Hemos manejado la edición de Cátedra, Madrid, 1985, vol. 1.

ZORRILLA, José, *Obras completas*, vol II, Valladolid, 1943.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS DEL SIGLO XIX UTILIZADAS

El Clamor Público.

El Defensor de Granada.

El Tiempo.

Granada Gráfica.

Ilustración Europea y Americana.

La Enseñanza. Revista general de instrucción pública y particular de Archivos y Museos.

La Ilustración Española y Americana.

Le Journal des Artistes.

Revista Alhambra.

The Art Journal.

The Builder.

The Societie’s Review.

The Times

BIBLIOTECAS Y ARCHIVOS CONSULTADOS

España	
ADPG:	Archivo de la Diputación Provincial de Granada
AEAOG:	Archivo de la Escuela de Artes y Oficios de Granada
AGP:	Archivo General de Palacio
AHA:	Archivo Histórico de la Alhambra
AHMG:	Archivo Histórico Municipal de Granada
AHMCT:	Archivo y Hemeroteca del Museo Casa de los Tiros, Granada
AMP:	Archivo del Museo del Prado, Madrid
AHPG:	Archivo Histórico Provincial de Granada
ANSAG:	Archivo de la Academia de Nuestra Señora de las Angustias Granada
ARAH:	Archivo Real Academia de la Historia
ARAS:	Archivo del Real Alcázar de Sevilla
ARASF:	Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
BMC:	Biblioteca Museo Cerralbo, Madrid
BNE:	Biblioteca Nacional de España
MAN:	Archivo del Museo Arqueológico Nacional

Reino Unido	
BL:	British Library Archive, United Kingdom
BML:	Bristol City Museum and Art Gallery Library, Bristol, UK
HML:	Horniman Museum Archive, London, UK
KHL:	Kedleston Hall Library, Derby, UK
NA:	The National Archives, Kew, London, UK
RIBA:	Royal Institute of British Architects Archive
SML:	Snowshill Manor Library, Gloucestershire, UK
V&A:	Victoria and Albert Museum Archive

Otros	
MMAA:	Metropolitan Museum Archive

